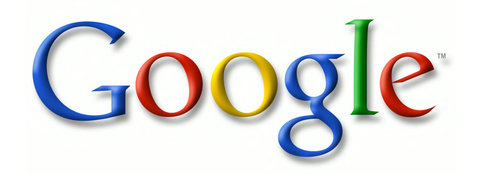
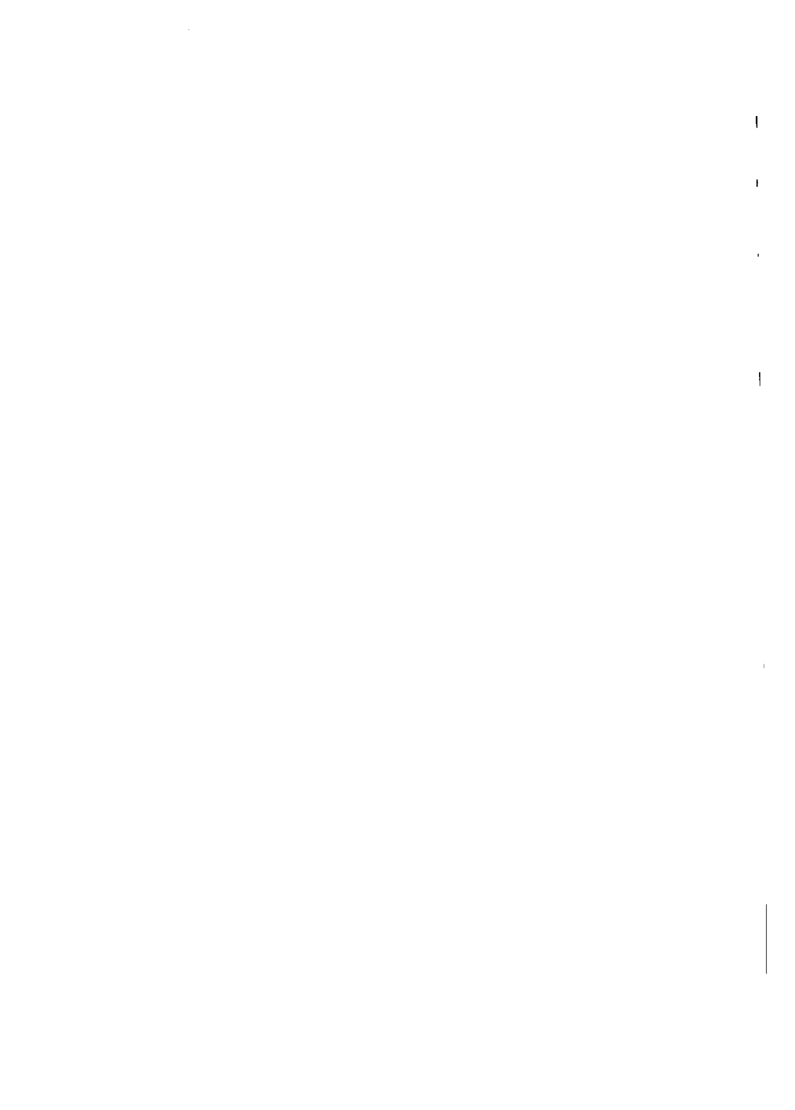







THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817
M







Mozart's Leben,

nebst einer

Uebersicht der allgemeinen Geschichte der Musik

und einer

Analyse der Hauptwerke Mozart's,

von

Alexander Oulibicheff,

Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaft in St. Petersburg.

Für deutsche Leser bearbeitet

von

A. Schraishuon.

Zweiter Theil.

Stuttgart.

Ad. Becher's Verlag.

1847.

Gedruckt bei Blum und Vogel.

Inhalt.



Vorwort des Bearbeiters.

Es wird wohl keinem Musikverständigen in den Sinn kommen, einen Anstoß daran zu nehmen, daß ein Ausländer uns Deutschen die Schöpfungen unseres großen Landsmannes Mozart kritisch vorführt, denn die Musik ist eine Universalsprache und jeder ihrer Adepten, mag er Russe, Franzose, Engländer oder Italiener seyn, ist folglich im Stande sämmtliche Werke aller Nationen, welche diese Kunst treiben oder getrieben haben, zu studiren und das gleichmäßige Verständniß derselben ist an keine Nationalität und deren Sprache gebunden.

Dagegen können zwei andere Fragen sich erheben, die für den Werth des Werkes maßgebend seyn dürften, und über welche der Bearbeiter seine Ansicht auszusprechen sich verpflichtet fühlt.

Die erste ist die: ob ein Ausländer die Gefühls-, Denk-

und Handlungsweise eines Deutschen ebenso richtig aufzufassen im Stande sey, wie ein demselben Volksstamme Angehöriger?

Bei dem reichen Material, das über Mozart, über sein Leben und sein Wirken vorhanden ist, reichte vielleicht die Kenntniß der deutschen Sprache aus, um diesen Theil der Aufgabe zur Zufriedenheit zu lösen. Daß Herr Dulibicheff mit dieser genau vertraut ist, geht daraus hervor, daß er nicht nur das Hauptsächlichste, was über Mozart geschrieben worden ist, im Original, sondern auch, wovon der Leser seines Werkes sich selbst überzeugen kann, unsere Classiker gelesen hat. Ueberdieß kennt er auch Deutschland selbst hinlänglich, denn er erhielt, wie er an einer Stelle seines Werkes sagt, seine Erziehung in diesem Lande. Die kosmopolitische Natur des Russen ist zu bekannt, als daß es noch einer Versicherung bedürfte, daß, unter diesen Verhältnissen, der Herr Verfasser sich auch eine so richtige Anschauung von dem National-Charakter der Deutschen gebildet, daß ihm die Aufgabe, welche er sich gestellt hat: Mozart aus seinen Werken psychologisch zu erklären, ausgezeichnet geglückt ist. Herr Dulibicheff hätte das Werk wohl eben so gut auch in deutscher Sprache schreiben können; daß er es nicht that, mag wohl seinen Grund darin haben, weil er ursprünglich mit der Bearbei-

tung desselben nur seine Mußestunden auszufüllen beabsichtigte, und folglich das Idiom wählte, das seiner Feder am Geläufigsten war, und erst, nachdem er so viele Zeit und Mühe darauf verwendet hatte, auf den Gedanken kam, es öffentlich erscheinen zu lassen. Wir begrüßen also in dem Buche eines der jetzt immer seltener werdenden Werke, welche ohne alle Nebenabsichten bloß der reinen Inspiration ihr Daseyn verdanken. Eine Eigenschaft, die jedenfalls einem günstigen Vorurtheile für dasselbe förderlich seyn muß.

Die zweite und wichtigste Frage bleibt aber immer die: ob Herr Dulibicheff sich in seinen Kenntnissen auf die Höhe erhoben habe, um die Werke eines Mozart kritisch behandeln zu können?

Der Herr Verfasser sagt in seiner Vorrede Alles, was auf die Entscheidung dieser Frage Bezug hat. Er hatte geglaubt, die Arbeit in einigen Monaten zu Stande bringen zu können, und war später genöthigt, ein Jahrzehnt darauf zu verwenden, weil er, um sie zu seiner eigenen Zufriedenstellung zu vollenden, eine Menge Dinge erst erlernen oder gründlicher sich aneignen mußte. Ob seine ausgesprochenen Ansichten des Beifalls der Musiker vom Fach sich ganz, theilweise oder gar nicht zu erfreuen haben werden, wagt der bescheidene Herr Verfasser nicht zu entschei-

den, und der unterzeichnete Bearbeiter, welcher entfernt keine Ansprüche auf Competenz macht, will dieß ebenfalls dahin gestellt und das Werk für sich selbst sprechen lassen. Mag aber das Urtheil ausfallen wie es will, so werden sämmtliche Leser darin übereinstimmen, daß die geistreiche Auffassung und die Behandlung des Stoffes die vollste Anerkennung verdienen.

Ich möchte Herrn Oulibicheff Mozart's Lichtenberg nennen, und zwar sagt mir dieses Gleichniß am Meisten zu, weil dieser ein Deutscher und Hogarth ein Engländer war, und folglich wie hier verschiedene Nationalität den Commentator und den Meister trennten. Warum sollte also Etwas, was in der Malerei möglich war, in der Musik unmöglich seyn!

Zu meiner Rechtfertigung als Bearbeiter, wenn diese überhaupt nothwendig seyn sollte, habe ich noch hinzuzufügen, daß ich auf vorstehendes Werk durch Herrn Aloys Fuchs, Mitglied der K. K. Hofcapelle in Wien, dessen Competenz in Beurtheilung musikalischer Authenticität keinem Musikkenner unbekannt ist, und welcher namentlich einen reichen Schatz Mozart'scher Original-Werke besitzt, deren Verzeichniß aus dem Anhange zu ersehen ist, das er selbst die Güte hatte, mir zuzusenden — wofür ich ihm, sowie für die mancherlei Winke, die er mir zukommen ließ, hier

meinen Dank öffentlich auszusprechen mich verpflichtet fühle —, aufmerksam gemacht worden bin. Zugleich kann ich nicht umhin, eine Stelle aus einem Briefe anzuführen, den Herr Fuchs nach Uebersendung des ersten Theils der Biographie an mich richtete, weil das Urtheil eines Mannes wie er mehr besagt, als Lobsprüche aus dem Munde von hundert Anderen:

„Mit Worten kann ich Ihnen meinen Dank und meine Freude nicht ausdrücken, welche Sie mir durch Uebersendung des ersten Bandes der von Ihnen für deutsche Leser bearbeiteten „Biographie Mozart's" des Al. Dulibicheff, bereitet haben. Ich habe diesen Band im eigentlichen Sinne verschlungen, und wollte Ihnen nicht eher meinen schriftlichen Dank für Ihre besondere Güte gegen mich darbringen, bis ich den ganzen Band durchgelesen hatte . . . .

„Meine Vermuthung von der Vortrefflichkeit des Buches von Dulibicheff, welche durch einige vorher erschienene Fragmente in mir erzeugt wurde, finde ich nach dem bisher Erschienenen noch weit übertroffen! und freue mich wie ein Kind auf die nächsten zwei Theile. So hat seinen Helden nicht bald Jemand erkannt und begriffen, als Herr Dulibicheff unsern Mozart; und ich bewundere den Mann in seiner Logik — in seinem Ideen-Reichthume, und

in der ruhigen Haltung, mit welcher er sein Materiale gesichtet, behandelt und verarbeitet hat. Ich fühle die größte Sehnsucht, Herrn Dulibicheff näher (und wo möglich) persönlich kennen zu lernen, einen Mann, welcher mit meinem Interesse so nahe verwachsen ist, und mit mir so sehr sympathisirt .... Wie bewunderungswürdig und verdienstlich ist sein Unternehmen, daß er, vom Schauplatze der Handlung so weit entfernt, die entstellten Facta und Irrthümer, bloß allein mit den Waffen der wahren Kritik, nämlich: Scharfsinn — Geist — den nöthigen materiellen Kenntnissen in der Musik — und Redlichkeit der Gesinnung, geprüft, und den Weizen von der Spreu zu sondern bemüht war, welches ihm auch vortrefflich gelungen, wie noch Keinem vor ihm ...

„Merkwürdig ist es übrigens, auf welche geschickte Art sich Herr Dulibicheff aus dem Chaos von Verwirrungen, Widersprüchen und Unsinn herausgezogen hat, welche über „die Geschichte des Requiem's" in Umlauf sind; und auch hier hat er wieder „den Nagel auf den Kopf getroffen." ....

Aber auch Ihnen, Geehrtester! müssen alle Verehrer Mozart's hoch verpflichtet seyn für Ihre Bemühung, wodurch Sie dieses schätzbare Werk der deutschen Lesewelt zu-

gänglich gemacht haben ... Sorgen Sie nur dafür, daß die übrigen Bände schnell und ohne lange Unterbrechung erscheinen, denn von diesen hoffe ich erst einen großen Genuß, indem Herrn Dulibicheff da das Feld der ästhetischen Kritik offen steht, auf welchem er sich mit so vielem Glück bewegt."

Zu weiterm Belege, welche Anerkennung Herrn Dulibicheff's Werk findet, verweise ich zum Ueberflusse auf die in Leipzig erscheinende Zeitschrift für Musik, welche in Nr. 2. Bd. 25 einen Auszug aus dem Werke gibt, und in welchem der Redacteur in einer Anmerkung sagt: daß, nach seiner Ansicht, noch kein Tonkünstler eine so vortreffliche Biographie erhalten habe, wie Mozart durch diese Schrift.

Eine weitere Pflicht gebietet mir auch gegen Herrn Wilhelm Häser allhier, den würdigen Veteranen und Gesangskünstler vom alten Schrot und Korn, wie sie heut' zu Tage immer seltener werden, meinen verbindlichsten Dank auszusprechen, indem er die Güte hatte, eine Super-Revision zu lesen, da es mir, als Dilettanten, sonst sehr schwer gefallen seyn würde, die schwierigen technischen Ausdrücke so concis wieder zu geben, daß ein Musiker von Fach sich befriedigt gefunden hätte.

Unter diesen Umständen zweifle ich keinen Augenblick an dem großen Aufsehen, welches das Buch in ganz Deutschland erregen wird, vorausgesetzt, daß es mir gelungen seyn sollte, den Geist des Herrn Verfassers getreu wieder zu geben, und daß nicht in manchen Stellen meine Kräfte hinter meinem guten Willen zurückgeblieben sind.

Stuttgart im August 1847.

Albert Schraishuon.

Oulibicheff,
Biographie Mozart's.

Zweiter Band.



Einleitung.

Im ersten Theile haben wir das Bild der geschichtlichen Ereignisse, welche Mozart's äußeres Leben ausmachen, so genau und ausführlich geschildert, als es die verschiedenen Quellen zuließen, aus denen wir das Material zu unserer Arbeit geschöpft haben. Damit wäre Alles gesagt, wenn wir das Leben irgend eines Heros der positiven Welt, eines Fürsten, Kriegers oder Ministers zu schildern hätten, denn die Männer der That zeigen sich in den Ereignissen, welche den Inhalt ihrer Geschichte bilden. Welche andere Ereignisse kann man aber in dem Leben eines Künstlers suchen, als die Aufzählung der Erfolge seines geistigen Wirkens? Die hauptsächlichen, die wahren Ereignisse in dem Leben eines Künstlers sind seine Werke. Eine Biographie Mozart's, die seine Schöpfungen nicht berührte, gliche einer Geschichte Carl's XII., in der seine Schlachten nicht beschrieben, oder der Geschichte eines Christoph Columbus, in der, zu größerer Bequemlichkeit des Lesers, die geographischen und nautischen Details ausgelassen wären. Nichts desto weniger gewinnen die Ereignisse eine große relative Wichtigkeit, sobald man nachforscht, in wiefern und

in welchem Grade sie auf die Schöpfungen eines großen Künstlers ihren Einfluß geübt haben. Wer sieht also die Unzulänglichkeit einer Erzählung, wie die, welche wir in unserm ersten Bande gegeben haben, nicht ein. Hier erwartet aber eine weit schwierigere Aufgabe den Biographen. Seine Pflicht ist es, die erzählten Ereignisse auf den speciellen Gesichtspunct zurückzuführen, der ihm angedeutet worden ist, das heißt, er hat den Einfluß zu prüfen, der den Arbeiten hinderlich oder förderlich war, das Streben gefördert oder niedergehalten hat. Ueberdieß hat er die Beziehungen zwischen dem Werke und die historischen Umstände, die sich daran knüpfen, zu erklären und durch eine, auf das Werk selbst gegründete Analyse ganz klar ersichtlich zu machen.

Eine Prüfung dieser Art wird namentlich dann unumgänglich nothwendig, wenn es sich um einen Mann wie Mozart handelt, der, wie wir glauben, von der Vorsehung zu einer wichtigen Sendung bestimmt worden war. Würden die Ereignisse nicht ihre ganze Bedeutung verlieren, wenn man nicht zeigte, daß diese schon zum Voraus einem großen Zwecke untergeordnet waren? Wie wäre es überhaupt möglich, eine richtige Schilderung von dem Menschen zu geben, ohne den Musiker zu ergründen, der das ganze moralische Wesen in Mozart beherrschte, und wie könnte dagegen wieder der Musiker verstanden werden, wenn nicht psychologische, auf die Prüfung seiner Schöpfungen gegründete Studien, in denen sich Mozart's Geist tausendmal mehr, als in seinen Handlungen und Gesprächen ausprägt, diese wundervolle Organisation erschlössen, welche alle Con-

kräfte der menschlichen Natur in sich zu vereinigen scheint. Ja man gelangte nicht einmal zu einer einfachen kritischen Würdigung der Meisterwerke Mozart's, wenn man den äußeren und moralischen Einflüssen nicht Rechnung trüge, deren beider Siegel ihnen aufgedrückt ist.

Gehen wir sogar noch weiter. Eine Beschreibung, ohne Analyse, würde uns nicht nur eine unvollständige Idee von unserem Meister liefern, sondern uns sogar der Gefahr aussetzen, eine völlig irrige Ansicht von ihm zu erlangen. Wenn wir einen so außergewöhnlichen Menschen in einem Kreise kleinlicher und bürgerlicher Verhältnisse sich bewegen sehen, so könnte man sich verführen lassen, ihm Gesinnungen und Gründe, seyen diese gut oder schlecht, zu unterstellen, welche die Handlungsweise gewöhnlicher Menschen in analogen Fällen leiten. Auf diesem Wege würde man meistens in die Irrthümer verfallen, welche Biographen, die nur einfach erzählen, nicht vermeiden können und wollen, weil sie gierig nach der oberflächlichen oder scheinbaren Seite der Dinge greifen, wo es viel zu loben, wenig zu tadeln Veranlassung gibt. Wir wissen, daß Biographen gern Lobredner werden. Mozart, würde man zum Beispiel sagen, war der uneigennützigste und der beste Mensch. Er that Niemandem Böses und so viel Gutes als er konnte. Niemand bat ihn vergebens um Beistand, wenn er helfen konnte. Als ehrerbietiger und gehorsamer Sohn, zärtlicher Gatte, edelmüthiger und ergebener Freund, liebenswürdiger Gesellschafter, mit seinem Talente freigebiger Künstler für Alle, welche dasselbe genießen oder Nutzen daraus ziehen wollten, vereinigte

Mozart einige der schönsten moralischen und gesellschaftlichen Eigenschaften in sich. Uebrigens, würde der Biograph hinzusetzen, legt uns unsere Unparteilichkeit die Pflicht auf, zu erklären, daß auch einige beträchtliche Fehler diesen vielen guten Eigenschaften beigemischt waren. Mozart lernte in seinem Leben nie die Menschen kennen, oder einen vernünftigen Gebrauch vom Gelde machen. Was auf einen Monat hätte ausreichen sollen, verschwendete er oft in einem Tage mit seinen Bekannten, von denen einige schamlose Schmarotzer, andere Schelme waren. Der Genuß sinnlicher Freuden, denen er sich mit zu wenig Maß und Ziel hingab, schadete ihm ebenfalls sehr. Endlich, so schwer es uns auch fällt, so müssen wir ihm doch auch jene Zügellosigkeit der Zunge zum Vorwurfe machen, die nur zu oft keusche Ohren verletzte und noch mehr aber jene unüberlegte und unzeitige Freimüthigkeit, die ihm den Weg zum Glücke versperrte, ihm so viele Feinde erweckte und den Haß, dessen Gegenstand er war, so unversöhnlich machte.

Dieß würde unser unparteiischer Biograph, im Vertrauen auf seine aufrichtige und wahrhafte Erzählung sagen. Was kann man darauf erwidern? durchaus nichts. Der Leser müßte übereinstimmend mit dem Buche zugeben, daß, wenn Mozart, statt stets für seine Freunde offene Tafel und Börse zu haben, sich eine wohlverschlossene Sparbüchse gehalten hätte, wenn er immer mit ehrerbietigem Lächeln oder lächelnder Ehrerbietung auf die Bemerkungen geantwortet hätte, die man von Oben herab über die Musiker und die Musik an ihn richtete, wenn er mit seinen Ver=

trauten im Tone eines Predigers auf der Kanzel gesprochen, wenn er nur Wasser getrunken und keiner Frau außer der seinigen den Hof gemacht hätte, so würde er sich sicher besser befunden haben und die Seinigen ebenfalls. Die Wittwe würde ihr Witthum, die Söhne eine Erbschaft und er selbst Vermögen, irgend eine gute Anstellung und etwa ein dreißig Jahre länger zu leben gehabt haben. Wer zweifelt daran; allein dann hätte man wahrscheinlich von diesem Spießbürger keinen Don Juan verlangen dürfen, ein so vortrefflicher Familienvater er auch gewesen wäre.

Kann man aber auf diese Weise einen Menschen beurtheilen und ließe sich an einen Wolfgang Amadeus Mozart streng das Normalmaß legen, das wir für unsere Nachbarn und Gevattern stets in der Tasche haben? Würde sich dieses Ungeheuer von Genie, wie ihn die Italiener nannten, in eines jener kleinen numerirten Felder zwängen lassen, in welche wir nach ihrer moralischen Gestaltsbezeichnung die Millionen Individuen classificiren, welche Gott auf die Erde wirft, um diese damit zu bevölkern. An Menschen, welche auf dieser Welt eigentlich mit anderen ihres Gleichen nichts gemein haben, und welche die Vorsehung nur sendet, um die Interessen der Menschheit zu fördern, muß man einen andern Maßstab anlegen. Deßhalb ist Alles, was unumgängliche Bedingung oder das natürliche Resultat des Erfolges ihrer Sendung ist, legitim, das heißt nothwendig. Vermöge dieses Grundsatzes werde ich ebenso wenig versucht seyn, Mozart seine Schwächen zum Vorwurfe zu machen, als seine guten Eigenschaften anzurühmen, die einen wie

die anderen entsprangen aus Neigungen, die niemals bekämpft wurden und ebenso wenig bekämpft werden durften, weil die Totalität des Phänomens gerade aus dem Zusammentreffen eben dieser Eigenschaften mit eben diesen Fehlern entspringen sollte.

Hier beginnt erst für mich die wahre Arbeit des Autors, da der erste Band nichts als eine neue Zusammenstellung bekannter Materialien enthält, die Jeder, Musiker oder nicht, ebenso gut hätte ordnen können. Nachdem wir die chronologische Reihenfolge der Hauptmeisterwerke Mozart's gegeben haben, gehen wir jetzt zur Prüfung dieser Meisterwerke selbst über; nachdem wir die Grundzüge der äußern oder scheinbaren Individualität unseres Heros gezeichnet haben, wie sie aus den Thatsachen sich ergibt, wollen wir seine innere Biographie beschreiben und versuchen, zu dem Ich des innern Richterstuhles durchzudringen. Wir wollen den Künstler durch das moralische Individuum, und dieses durch den Künstler erklären; ihre vollkommene Wechselbeziehung oder vielmehr ihre völlige Identität erweisen; die musikalische Analyse mit der psychologischen Hand in Hand gehen lassen, und zwar der Art, daß beide im Zusammenhange mit einander sich gegenseitig unterstützen; endlich da Andeutungen geben, wo eine augenscheinliche Einwirkung der Umstände auf die Werke stattfand. Das ist der schwierige Plan, den ich mir vorzeichnete; möge er mir zur Befriedigung meiner Leser gelungen seyn.

Damit, daß ich gesagt habe, was ich gewollt, habe ich den Gesichtspunct angedeutet, von dem aus man den ana-

lytischen Theil meines Buches zu beurtheilen hat. Die Welt hat schon seit einem halben Jahrhunderte Mozart's Schöpfungen beurtheilt; eine Menge Schriftsteller haben schon tausendmal in ihren Werken das Urtheil der Welt hinterlegt. Ich kann deßhalb weder die naive Anmaßung besitzen, hinsichtlich des innern Gehaltes dieser Meisterwerke viel Neues sagen zu können, noch von der stolzen Anmaßung ausgehen, mich besser als die Kritiker vor mir ausdrücken zu können; allein man wird einsehen, daß meine Arbeit von der der Anderen darin abweicht, daß ich namentlich gesucht habe, die Werke Mozart's unter Beziehungen zu beurtheilen, die mir früher weder gründlich genug entwickelt, noch selbst hinreichend klar in's Auge gefaßt worden zu seyn schienen.

Da wir die Vorherbestimmung zum Grundgedanken, oder wie ein Musiker sich ausdrücken würde, zum thematischen Gedanken gemacht haben, so wird man uns vor Allem fragen, zu was Mozart vorher bestimmt worden sey. Diese Frage kurz und bündig zu beantworten, scheint uns unmöglich. Mozart's Sendung ging dahin, die Regelu, einer bis auf ihn unvollkommenen Kunst, festzustellen; wie können aber diese definirt werden, ohne daß man zuvor einen Rückblick auf die Vergangenheit dieser Kunst wirft; wie kann man eine Reform würdigen, wenn man das, was vorherging, nicht kennt. Von dem Standpuncte aus, auf welchen Mozart's Werke die musikalische Composition erhoben haben, erscheint ihr Schöpfer sehr groß, viel größer als alle Andere; allein auch nur von da aus vermag man die Höhe seines Kopfes zu messen; um aber die ganze Körpergröße

des Kolosses messen zu können, muß man nothwendiger Weise bei seinen Füßen anfangen. Mit anderen Worten, man könnte Mozart nicht begreifen und noch weniger ihn erklären, wenn man seine Vorbilder und seine Verwandtschaft mit den hervorragendsten seiner geistigen Vorgänger nicht kennt, von denen jeder ihm seinen Erbantheil aus jedem Jahrhundert hinterließ, damit die Totalität des Nachlasses in seinen Händen sich vereinigt fände.
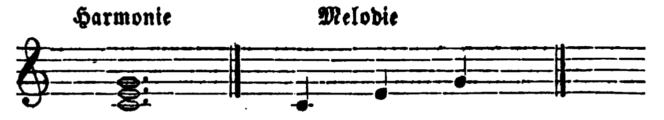
Ich bin genöthigt, den Leser aufmerksam zu machen, daß die Betrachtungen, zu denen mich die Grundidee des Buches gewaltsam führt, durchaus die historischen Kenntnisse nicht vervollständigen, die der Leser vielleicht nicht besitzt, sondern diese vielmehr bis auf einen gewissen Grad bei ihm voraussetzen. Es ist nicht meine Aufgabe, das zu lehren, was man in Burney, Forkel, Kiesewetter und vielen Anderen suchen muß. Da ich einen speciellen und von diesen Schriftstellern ganz verschiedenen Zweck verfolge, so muß ich die historischen Thatsachen aussuchen und sie meinem Gegenstande beigesellen, dem sie, so zu sagen, als Einleitung dienen. Ich werde mit dem Leser davon sprechen, nicht um sie ihm in einem lehrenden und zusammenhängenden Vortrage zu erzählen, sondern um mich mit ihm vertraut über Dinge zu unterhalten, von denen ich voraussetze, daß er sie so gut wie ich selbst kennt, weßhalb ich mich auch weit weniger mit dem materiellen Theile der Geschichte, als den Betrachtungen beschäftigen werde, zu denen sie die Veranlassung gibt. Ich verberge mir die großen Hindernisse nicht, die aus der Voraussetzung der Kenntniß einer Wissenschaft für diejenigen

erwachsen, welchen die Geschichte und die Theorie der Musik fremd geblieben ist; allein ich kann sie ihnen nicht ersparen. Diese mögen meine Einleitung überschlagen; ja selbst wenn sie alles Uebrige überschlagen, werden sie nicht viel verlieren. Dafür werden mir diese vorausgeschickten Betrachtungen bei den unterrichteten Musikfreunden den Vortheil gewähren, einige Aufschlüsse genau bestimmen, einige Grundsätze entwickeln zu können, die, weil sie in der Folge eine Menge Vorfragen zum Voraus lösen, mir meine Arbeit und dem Leser das Verständniß des analytischen Theiles dieser Biographie sehr erleichtern werden.

Einerseits bezeugen die Jahrbücher der Völker, daß die Musik schon vor der Sündfluth gekannt war und geübt wurde; andererseits zeigen die Jahrbücher der Musik selbst, daß sie erst von gestern herrührt und kaum eine Existenz von vier Jahrhunderten zählt. Dieses hohe Alter und diese außerordentliche Jugend lassen sich leicht in Uebereinstimmung bringen, wenn man einen Unterschied macht, den die Historiker zu sehr vernachlässigt zu haben scheinen, einen Unterschied, der viele dunkele oder selbst unerklärliche Dinge im Texte dieser Historiker erklärt. Es gibt eine Musik im natürlichen und eine Musik im künstlichen Zustande; die eine, so alt wie die Welt, ist dem Menschen so natürlich als die Sprache; die andere aber suchte man lange, ehe man sie fand. Das, was man bei den Völkern des Alterthumes oder des Mittelalters Geschichte der Musik nannte, ist nichts Anderes als eine mehr oder weniger muthmaßliche Behauptung, und es ist wohl anzunehmen, daß alle Versuche, eine solche wirk-

lich aufzufinden, bis vor der Epoche unfruchtbar bleiben werden, in welcher sie sich unter den Auspicien und dem Schutze der römisch-katholischen Kirche in Europa erneuerte.

Die Musik im Zustande der Natur und die im Zustande der Kunst, weichen hinsichtlich ihres Elementarprincips durchaus nicht von einander ab. Beide entspringen aus dem Gefühle eines Naturgesetzes, welches der harmonische Dreiklang oder der vollstimmige Accord ist, und welches sich in der doppelten Form der Reihenfolge und des gleichzeitigen Zusammentreffens, das heißt in der Melodie und in der Harmonie kund gibt. Die zu gleicher Zeit gehörten Intervalle sind die Harmonie; hört man sie einen nach dem andern, so hat man die Melodie.



Man sieht also, daß ursprünglich die Melodie nichts als ein auseinander gelegter Accord, und der Accord ein zu einem Ganzen vereinigtes Bruchstück von Melodie ist. Die Melodie stellt die Form, die Harmonie die Materie vor. Jede Melodie, die nicht aus einem Accorde entspränge und nicht irgend einem Basse anschließend gemacht werden könnte, würde durchaus den Ansprüchen des Gehörs widerstreben; sie hätte keine gleichartige Uebereinstimmung mit irgend einer Empfindung der Seele, sie würde keinem Gefühle, keinem musikalisch ausdrückbaren Gedanken entsprechen und wäre folglich keine Melodie. Es haben deßhalb der ausgebildetste

Gesang, so wie die barbarischsten Nationalgesänge ihren Ursprung im Accord. Ich habe wenigstens keine Ausnahme davon gefunden, weder in den Beispielen chinesischer und canadischer Musik, welche sich in J. J. Rousseau's Dictionnaire vorfinden, noch in den türkischen und persischen Liedern, welche ich von Eingeborenen singen hörte. Im Gegentheil, die Gesänge und Tänze der Wilden Canada's würden sich den Grundsätzen der einfachsten und natürlichsten Verhältnisse der Harmonie fügen, vorausgesetzt, daß man sie genau aufnotirte. Ein Kind würde den Baß dazu finden.

Man wird hier weder von Rameau's noch Nardini's System sprechen wollen. Die physikalisch-mathematische Frage berührt uns nicht. Die Hauptsache beschränkt sich darauf, daß man weiß, daß die Zusammenstellung der drei Töne, welche den vollkommenen Dur-Accord bilden, ihren Typus in der Natur hat, und daß das nach und nach von den Componisten aus Instinct errathene oder aufgefundene Gesetz, einige Jahrhunderte später, durch die Entdeckung des Phänomens, harmonische Bildung genannt, eine unwiderrufliche Gesetzeskraft erhielt. Wenn aber auch dieses Phänomen erst noch zu entdecken wäre, so bliebe die musikalische Wahrheit, wie zweifelhaft sie auch in den Augen der Gelehrten erscheinen möchte, dennoch für die Musiker eine erwiesene Sache; denn die Beweise in der Kunst haben mit denen in der Wissenschaft nichts gemein. Unser Beweis beruht auf der Thatsache, daß Alles in der Musik aus dem Accord entspringt, weil sich Alles auf diesen zurückführen

läßt, von dem Gesange des Wilden an, bis zur Ouverture zur Zauberflöte einschließlich.

Obgleich ich den musikalischen Instinct der Menschheit an das Bewußtseyn eines geheimen Naturgesetzes knüpfte, so habe ich doch nicht vergessen, daß die Natur allein den Durton liefert, und daß der Mollton in dem ursprünglichen Gesange vorherrscht. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß in dem Zustande der Unvollkommenheit, in welchem sich die Menschheit befindet, die physischen Gesetze der Schöpfung sich nicht immer ganz genau auf die materiellen Bedürfnisse unseres Geschlechtes zurückführen lassen. Eben so war das Gesetz der Harmonie nie mit allen Empfindungen der Seele in vollkommenem Einklange, oder es hat aufgehört, diese Eigenschaft zu besitzen. Man mußte es theilen, um es vollständig zu machen. Neben die Dreizahl aus Dur stellte sich eine andere, welche die Form und die Intervalle zum Vorschein brachte; aber die Terz wurde um einen halben Ton herabgestimmt, und vermittelst dieser ergiebigen Modification, deren Urbild in einer andern Natur, als in der des menschlichen Herzens lag, konnte die Musik mit allen Bedingungen der Existenz auf diesem Jammerthale in Einklang gebracht werden. Sie sollte eines Tages den Ausdruck für alle Leidenschaften darin finden, für alles Elend, durch welches wir fühlen, daß wir leben, gleichwie sie auch die Trösterin der Seele werden sollte, indem sie sich zu dem getreuesten Echo derselben machte.

Ich habe gesagt, was die natürliche und die künstliche Musik gemeinschaftlich haben; wir müssen nun auch den

Unterschied untersuchen, die jede für sich hat und stets haben wird. Der Naturmusiker besitzt nur ein unbestimmtes Gefühl von dem Gesetze der Harmonie, das ihm genügt, um seinen Gesang in der Form eines aufgelös'ten Accords vorzutragen, was ihm aber keine Kenntniß des Accords selbst verschafft. Er kann wohl die Tonart feststellen und diese nach den Verbindungen der richtigen Tonleiter gebrauchen, ohne aber je diese selbst ganz zu kennen. Die unterscheidenden Noten, die Septimen, fehlen ihm fast immer. Bei der sehr kleinen Zahl von Ausweichungen, bei welchen ihm sein Ohr aushilft, beschränkt er sich, je nach der Klingfähigkeit auf die zunächst liegenden Töne. So gehen zum Beispiel die russischen Lieder, von denen einige mit allem Rechte, sowohl wegen ihrer außerordentlichen Einfachheit als wegen ihres augenscheinlich sehr alten Textes, der ursprünglichen Musik beigezählt werden dürfen, sehr häufig aus Dur in den darauf bezüglichen Mollton (von C in A), oder aus Moll in den Mollton der Quinte (von A in E) und umgekehrt über. Wenn die Melodie sich so zwischen drei oder vier vollen Accorden, ohne Vermittlung der Septimen bewegt, so muß sie nothwendiger Weise unbestimmt, arm und monoton erklingen, so angenehm auch ihr Ausdruck, namentlich den Einheimischen erscheinen mag.

In der Musik, im Naturzustande, kann die Vocal- wie Instrumental-Executirung, je nach den mechanischen Fortschritten, die sie gemacht hat und der mehr oder minder großen Schwierigkeiten, die ihre Erlernung erfordert, wohl an und für sich eine Kunst ausmachen; aber diese Kunst hat mit

der der Composition nichts gemein, mit der wir es hier allein zu thun haben und die nur dann in Wirklichkeit besteht, wenn sie auf eine positive Kenntniß und ein ausgebildetes Gefühl der Harmonie gegründet ist.

Der erste Schritt zu der Composition geschah von dem Augenblicke an, in welchem die Musiker anfingen, die Intervalle in harmonischer Form zusammen zu fügen. Von da, bis zu den Anfängen der Kunst selbst, war es aber noch sehr weit, wie wir sehen werden. Der Accord blieb stets der Ausgangspunct des musikalischen Wissens, sein Führer durch die bedauerlichen Irrpfade der Theorie, der richtige Maßstab seiner Fortschritte und der Endpunct seiner technischen Entwickelung. Nachdem einmal das Princip aufgefunden war, so brauchte man nur die allmäligen Folgerungen und Anwendungen daraus herzuleiten; die Eingebungen des Ohres einem immer ausgedehntern Commentar zu unterwerfen; neue Accorde nach den gegebenen Verhältnissen des Dreiklanges zusammenzusetzen und die diatonische Tonleiter festzustellen. Jede Entdeckung dieser Art bereicherte die Harmonie, wie sie damals war; und da es unter den Haupt- oder natürlichen Accorden keinen gibt, der, entwickelt, sich nicht in ein Glied eines melodischen Satzes verwandelte, so bereiteten eben diese Entdeckungen für die Zukunft ebenso viele neue Formen und Ausdrücke vor; woraus folgt, daß die vervollkommnete Melodie, die Melodie im Zustande der Kunst, nur das Resultat der vervollständigten Kenntniß der Accorde war und seyn konnte. Die ganze Geschichte der Musik beschränkt sich auf die Beweisführung dieser Wahrheit.

Eine andere Wahrheit, die sich sowohl in der Theorie als in der Praxis bewährt, ist die, daß jeder andere Weg zur Musikkunst, nicht zum Ziele führt, und daß jedes System der Musik, das auf einer andern Basis als dem Accorde ruht, nicht die Kunst ist. Ja, ein solches System würde nothwendiger Weise Resultate geben, die noch unter denen der natürlichen Musik stünden, welche der Instinct des Gesetzes der Harmonie selbst noch in ihren plumpsten Eingebungen leitet und von welcher die wahrhafte Kunst nur die Ergänzung, aber keineswegs die Verneinung ist. Das musikalische Alterthum, welches die Griechen vertreten, verirrte sich auf diesen falschen systematischen Wegen; ebenso auch das Mittelalter.

Eine merkwürdige Erscheinung des vorigen Jahrhunderts war der ernsthafte Streit, welcher über die alte und neue Musik, das heißt über das Bekannte und Unbekannte geführt wurde. Dabei sind zwei Dinge zu bemerken. Erstens gestehen die, mit diesem Gegenstande vertrautesten Männer, Burney und Forkel, welche viele Jahre ihres Lebens geopfert oder vielmehr verloren hatten, um eine Geschichte der griechischen Musik zu schreiben, ein, daß sie eigentlich nicht recht wüßten, was griechische Musik wäre. Zweitens, und das ist das Merkwürdigste, stimmten die Anhänger der Alten und die Anhänger der Neuen selbst während des hitzigsten Streites darin überein, daß die Griechen die Harmonie nicht gekannt haben, so augenscheinlich war diese Sache für Jedermann. Dieß allein mußte aber die Frage entscheiden. Wenn die Griechen die Harmonie nicht kannten, was wußten

sie also von der Musik? Wenn sie die Harmonie nicht kannten, so hatten sie auch keine Melodie, oder sie konnten wenigstens nicht mehr davon haben, als die Musiker im Zustande der Natur. Sie hatten aber doch ein eigenes System, das viel gelehrter und verwickelter als das unsrige war. Um so schlimmer für sie; denn sie mußten dann unter dem Naturzustande stehen, was ich für sehr wahrscheinlich halte, und was sogar sicher so seyn mußte, wenn wir die Uebersetzung in moderne Noten für getreu annehmen wollen, welche die Historiker uns in einigen, bis auf uns gekommenen Bruchstücken griechischer Musik, gegeben haben. Ich garantire durchaus nicht für die Genauigkeit der Entzifferung; aber kann man es begreifen, wie der begeistertste Bewunderer dieser Musik, J. J. Rousseau, den auf diese Weise entzifferten musikalischen Text einer Hymne auf die Nemesis und einer Ode Pindar's, fast neben ein canadisches Lied gestellt hat, gleichsam wie um alle Ohren des Universums von der ungeheuern Ueberlegenheit der irokesischen Componisten über die von Athen oder Korinth zu überzeugen. Man begreift viel leichter den Irrthum der gelehrten Philologen und Archäologen, die keine Musiker wie J. J. Rousseau waren. Diese mußten sich für die griechische Musik erklären, erstens und hauptsächlich, weil sie griechisch war; zweitens, weil sie sie nie gehört hatten; drittens und zum Ueberflusse endlich, weil es, nach Voltaire's Behauptung; nur den Tauben zusteht, über Musik zu urtheilen, und hier die Unwissenheit die Taubheit aufwog. Seyen wir aber billig. Wie hätten die Hellenisten, für welche die wahre Musik vielleicht das

allerunangenehmste Geräusch war, der Verführung einer reichen griechischen Nomenclatur, der lexikographischen Wichtigkeit und der enormen theoretischen Verwickelung zu widerstehen vermögen, welche bei dem civilisirtesten Volke des Alterthumes die Stelle der musikalischen Kunst einnahm. Eine Zeichenlehre oder Methode der Bezeichnung, welche mehr als 1500 Zeichen umfaßte, nach Provinzen eingetheilte Tonarten, so daß es beinahe eben so viele wesentlich von einander verschiedene Systeme der Musik, als Territorialbenennungen in der hellenischen Conföderation gab; die in verbundene und getrennte Vieraccorde, in feste und bewegliche Intervalle getheilten Tonleitern, von welchen die Abwechselung zwischen den drei Gattungen, den diatonischen, chromatischen und enharmonischen abhing; dann jede Note des großen Systems, das heutzutage sehr klein erscheint, mit einer besondern und wohlklingenden Benennung bezeichnet: Paränete hyperboleon, Trite synnemenon, Lychanos hypaton, Proslambanomenos! Wie schön klingt das, und welch' ärmliche Figur spielen unsere modernen C, unsere D und unsere G dagegen!

In all' diesem vermag ein Musiker nichts als eine Willkür künstlicher Gesetze an der Stelle des Naturgesetzes zu erkennen. Was will eine Musik heißen, die, wenn sie den Ort wechselt, damit auch die Tonleiter wechselt, die ihren Gang durch Quarten nimmt*), die fast keine andere Melodie als die in Noten gesetzten Modulationen der Sprech-

*) In der enharmonischen Gattung.

stimme, keinen andern Rhythmus als die Längen und Kürzen des poetischen Sylbenmaßes kennt; eine Musik, die jeden Fortschritt verabscheut, welche keine weiteren Saiten der Leier hinzuzufügen erlaubt, selbst wenn diese Vermehrung von den Spielenden als nothwendig anerkannt wird; welche die öffentliche Moral bei der Aufrechthaltung der Hindernisse betheiligt glaubt, welche sie durch ihre Principien aufstellt, die nur den Stempel einer dogmatischen, das heißt ganz falschen Wissenschaft an sich tragen. Mir scheint es aber, daß die Alten in der Musik mehr eine nationale und politische, als eine natürliche Einrichtung, eine Allerweltssprache, deren Grundprincipien streng in ihr selbst begründet sind und die jede Uebereinkunft, außerhalb ihrer eigenen Gesetze zurückweis't, erblickten. Weil die griechische Musik sich weder im Zustande der Natur, noch im Zustande der Kunst befand, so mußte sie auch mit den speciellen Bedingungen ihres Daseyns, welche Nationalvorurtheile und die Prosodie der Landessprache ihr geschaffen hatten, untergehen.

Wie soll man aber die wunderbaren Effecte dieser Musik erklären? Lassen wir die Wunder bei Seite, die man nur dann zugeben muß, wenn der Glaube uns dazu zwingt; übergehen wir Thaletas von Kreta, der die Lakedämonier vermittelst seiner Leier von der Pest befreite; ebenso die Flöte, als Hilfsmittel gegen das Hüftweh; versuchen wir ebenso wenig zu ergründen, ob die Sklaven, welchen man, während sie die Bastonnade erhielten, griechische Musik zu hören gab, bei dieser philanthropischen Aufmerksamkeit ihrer Herren eine wesentliche Erleichterung fühlten; geben wir aber dage-

gen zu, daß die alte Musik sichtbare Effecte hervorzubringen vermochte, die denen der musikalischen Kunst in ihrer höchsten Vervollkommnung gleichkamen und wahrscheinlich dieselben sogar übertrafen. Es handelt sich bloß darum, zu untersuchen, auf welche Weise dieß geschah.

Forkel bemerkt mit Recht, daß der Rhythmus Alles bei der alten Musik war. Das mußte so seyn. Weil sie keine Harmonie, und folglich auch keine Melodie in dem speciellen Sinne, den wir diesem Worte beilegen, hatte, so mußte wohl der Rhythmus, dieses dritte Element der Musik, die Stelle der beiden anderen vertreten. Die Geschichte beweis't das Uebrige. In diesem Puncte zeigt sie uns klar und bestimmt, daß die griechischen Capellmeister den Tact mit eisenbeschlagenen Sohlen schlugen, während man auf der Scene ihn mit Kieselsteinen oder Austerschalen in beiden Händen angab und das Orchester die Theile mit Klappern und Schallbecken unwandelbar markirte. Darauf beschränkte sich das musikalische Vergnügen der Griechen. Und konnte dieß diesen leidenschaftlichen Musikfreunden genügen? Ja, weil sie nur ein Mittel zur Steigerung ihres Genusses war, weil die Erhabenheit ihrer wohlklingenden Sprache, die Melodie und Harmonie ersetzte; weil ihr stets nach langen und kurzen Sylben gemessener musikalischer Rhythmus, mit dem poetischen Rhythmus vermengt, der Declamation mehr Kraft und Ausdruck, mehr Genauigkeit und Feuer der Action ihrer Schauspieler, mehr Deutlichkeit dem Gedanken des Dichters verlieh. Weiteres verlangte man nicht von ihr. Ein solcher Rhythmus wurde gerade durch seine Dienstbarkeit und

seine Nullität, das gewöhnliche und nothwendige Steigerungsmittel der Genüsse, auf welche die Griechen am meisten erpicht waren, welche die schönste Sprache der Welt redeten und die Dichter zum Range der Götter erhoben. Da sie auf diese Weise die Eindrücke der Poesie mit denen der Musik verschmolzen, so schrieben sie letzterer nur darum so außerordentliche Effecte zu, weil sie eigentlich in Wirklichkeit gar nicht existirte. Man hörte eine Art von Recitativ, die Melopoie, welche der Declamation und der Cadenz der Verse das möglichste Relief verlieh; man war von dieser poetischen Harmonie bezaubert; man war physisch durch das Geräusch der Instrumente und das noch geräuschvollere Schlagen des Tactes bewegt, und dieses Zusammentreffen der Empfindungen hieß Musik, und diese Musik besaß, um außerordentlich zu gefallen, ein unfehlbares Mittel, um dem letzten unter den Zuhörern zugänglich zu seyn. Die wahrhafte Musik der Griechen bestand in ihrer Sprache.

In unseren Tagen wird man nirgends mehr jene gänzliche Auflösung der Elemente der Musik in denen der Poesie finden, in welcher einige Schriftsteller den Triumph der beiden Künste im Vereine erblickten, und welcher in der That nichts Anderes, als der gänzliche Mangel unserer Kunst war. Uebrigens ist selbst heute noch der Rhythmus, der die Seele der Musik der Alten war, für eine Menge Menschen der Hauptgenuß. Einer, der nichts von Melodie und Harmonie versteht, der bei der Musik einschläft und zwar um so balder, je besser sie ist, erwacht den Augenblick und wird von dem Rhythmus einer Tanzmusik oder eines Marsches ganz

hingerissen. Das einzige Vergnügen, dessen sehr viele recht anständige Leute, im Concert und in der Oper, fähig sind, besteht darin, den Tact zu empfinden und zu schlagen, dessen sie aber die Musik im Zustande der Kunst häufig beraubt. Denn mit der ausgebildeten Harmonie und Melodie herrschte der Rhythmus nicht mehr allein und fortwährend vor; anstatt allein auf die Nerven einzuwirken, wollte die Musik zu der Seele, der Phantasie, ja zum Geiste sprechen, und zwar ohne Beihilfe der Worte, welche sie ebenso zu entbehren gelernt hatte, wie die Worte sie entbehren konnten. Die Musik entkörperte sich gewissermaßen und verlor dadurch, wie ganz natürlich, ihren reellen Einfluß auf die Massen und ihre sichtbare Macht über die Individuen, welche am besten dazu gemacht sind, sie zu verstehen. Von ihrem reellen Einflusse, sage ich, denn die edelsten und erhabensten Style in der musikalischen Kunst sind viel schwerer zu verstehen, als die Effecte, welche nur eine Nervenaufregung zu Wege bringen; von ihrem reellen Einflusse, selbst auf die, welche sie verstehen, denn Eindrücke, welche die Sinne stark aufregen, zeigen sich nach außen stets mit mehr Energie als die inneren, aber zusammengesetzten Gefühlserregungen, an denen zugleich sinnliches Vergnügen, Freuden des Herzens und die reinen Genüsse des Geistes Theil haben. Unter zehntausend aufrichtigen Verehrern von Strauß wird man kaum einen aufrichtigen Verehrer Bach's finden, und es bedarf wohl keiner Versicherung, daß der berühmte Wiener Walzerkönig sein Publicum ganz auf andere Weise elektrisirt, als der ehrwürdige Leipziger Organist es je im Stande

gewesen wäre, selbst wenn er vor dem in pleno versammelten Conservatorium gespielt hätte. Ja, wenn wir selbst noch viel weiter herabsteigen, bis zu den wandernden Truppen von Musikanten und Zigeunern, so sehen wir diese manchmal begeisterte Beifallsbezeugungen einernten, wie sie entfernt nie einem Oratorium von Haydn, einer Oper Mozart's oder einer Symphonie Beethoven's zu Theil wird, und ich glaube in Folge dieser Bemerkung keinen zu gewagten Satz auszusprechen, wenn ich sage: daß häufig, je mehr die Musik sich veredelt und erhebt, um so mehr die reelle und augenfällige Macht ihrer Effecte abnimmt. Man würde in unserer musikalischen Welt sich weniger herumstreiten, wenn man stets dieser Wahrheit eingedenk bleiben wollte.

Sobald wir das griechische und römische Alterthum verlassen, das dem fabelhaften Alter der Musik gleich kommt, gerathen wir sogleich in die Anfänge des Mittelalters, einer für die Musik noch viel unergiebigern Epoche. Die nebelhaften Lehren der griechischen Theorie, im Geleite von zwei oder drei hieroglyphischen Fragmenten, im Gewande von Beispielen, öffneten bei dieser wenigstens den Nachforschungen und Muthmaßungen der Gelehrten ein ziemlich weites Feld. Sie konnten die verloren gegangene Musik darauf suchen, ungefähr wie die Mathematiker die unbekannten Größen durch x und z vorgestellt, aufsuchen. Sie konnten sie uns eines Tages eben so wohl erhalten übergeben, als die Geräthschaften von Pompeji. Aber die Periode zwischen dem fünften und neunten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung bietet uns nicht einmal die Entschädigung der unauf-

findbaren x und z. Damals gab es weder Melodie noch Harmonie, weder Theorie noch Praxis, weder Monumente noch Publicum, noch Liebhaber, weder Concerte noch Opern. Es gab nichts als den Choralgesang der ersten Kirche und einige Grundgesetze für die Tonarten und die Aufzeichnung derselben. Diesen verdankten St. Ambrosius, Erzbischof von Mailand, und der Papst St. Gregor, ihre musikalische Berühmtheit.

Wir haben bereits gesagt, daß die Entstehung der Musik von dem Augenblicke an sich ankündigte, in welchem die Männer der Kirche, des ewigen Psalmodirens im Unisono und in der Octave müde, andere Intervalle in harmonischer Form zusammenzusetzen suchten. Wann, wo und durch wen aber diese Versuche zum ersten Male gemacht wurden; ob auf der Orgel oder durch die Sänger; ob Nachdenken, oder, was wahrscheinlicher ist, der Zufall und Instinct allein den Ausschlag gaben, alle diese zweifelhaften oder ganz dunkelen Puncte der Geschichte, alle diese Fragen liegen außerhalb dem Bereiche unseres Gegenstandes. Wollte man zu den ersten Erfindern zurückgehen, so würde man vergessen, daß es keine einzelnen Individuen, sondern viele zusammen waren, die noch überdieß meistens verschiedenen Ländern und selbst verschiedenen Zeitaltern angehörten. Unbedeutende Versuche, so unbestimmt und ohne sichern Halt sie bei ihrem Entstehen sind, gelangen zuletzt zu irgend einem positiven Resultat; sodann kommen die Theoretiker und bestätigen die bestehende Praxis und erheben die Thatsache zum Princip; die Geschichte beginnt mit den geschriebenen Denkmalen.

Diese speculativen Menschen, die man häufig mit Unrecht mit dem Titel der Gesetzgeber beehrt, stiften natürlicher Weise mehr Uebles als Gutes, wenn nämlich die Praxis schlecht ist und die Sache auf einem Vorurtheile beruht. Man folgerte noch wenig zur Zeit des Königs Dagobert; man machte noch weniger Versuche; das Dogma regelte die Meinungen, die Autorität vertrat die Stelle der Logik; und wenn man die Natur zu Rathe zu ziehen hatte, befragte man die Alten, vorausgesetzt, daß man sie lesen konnte. Das: er hat es gesagt, mußte sich auf die Musik wie auf alles Andere ausdehnen. Man fand Boethius auf, den römischen Commentator der griechischen Theorieen, dessen originelle Abhandlungen, unter den Trümmern der heidnischen Welt begraben, den Tag der Auferstehung erwarteten, der für sie noch nicht angebrochen war. Boethius rühmte die Vortrefflichkeit der Quarten und der Quinten, und verdammte die Terzen und Sexten, weil er aus der kanonischen oder musikalischen Arithmetik der Griechen, die so falsch wie ihre Musik selbst war, folgerte, daß die Terzen und Sexten Dissonanzen seyen. In Wahrheit, Boethius, der von der Harmonie eben so viel wußte, als sein Meister Aristoxenes, das heißt gar nichts, verstand gar nichts zu behandeln als die melodische Verwendung der Intervalle. Gleichviel, da einmal die Quarte und Quinte nach der Octave die vollkommensten Gleichlaute in der Reihenfolge waren, so mußten sie auch in der Harmonie nicht weniger vollkommen seyn und folglich wurden sogleich Progressionen in Quinten und Quarten construirt. Es war gräßlich, aber es war

gelehrt, griechisch; man bewunderte und verstopfte sich die Ohren.

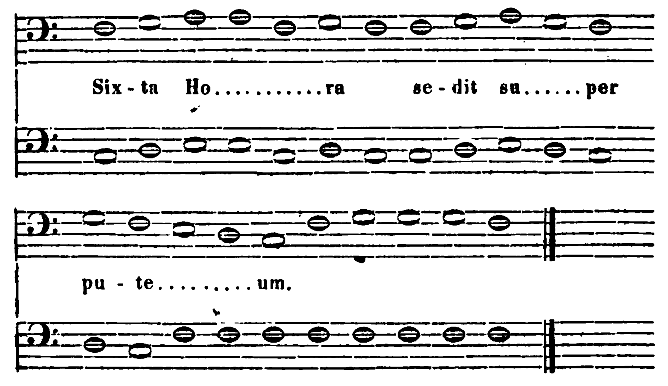
Hucbald, ein flandrischer Mönch und der zu berühmte italienische Mönch Guido von Arezzo, gaben dieser abscheulichen Tonlehre durch die Autorität ihres barbarischen Lateins die Weihe.

Wenn es je einen großen Ruf ohne Grund, ein eingefleischtes historisches Vorurtheil, einen ohne Grund wohlklingenden Namen gab, so war es der Guido's. Einige Schriftsteller des siebenzehnten Jahrhunderts sahen nichts Geringeres in ihm als den Erfinder der Musik! Andere, die zu scrupulös oder zu classisch gesinnt waren, als daß sie gewagt hätten, einen solchen Ruhm Jubal, Apollo oder den Musen zu rauben, beschränkten sich darauf, ihm die Tonleiter, den Contrapunct, die sieben Buchstaben des gregorianischen Gesanges, die Noten auf und zwischen den Linien, das Monochord, das Organum, von dem sogleich die Rede seyn wird, die Schlüssel, die Eintheilung der tonischen Leiter im Hexachord, selbst das Clavier und was weiß ich Alles, zuzuschreiben. Damit nichts zum Ruhme des Mönches von Pomposa fehle, sagte Graf Orloff von ihm*): „Die Musik bedurfte eines Mannes, eines Genius, der von Neuem die Gesetze feststellte, wie Newton die Gesetze der Physik feststellte, und Guido Aretinus erschien."

Das Compliment ist für Newton sehr schmeichelhaft

*) In seiner Geschichte der Musik Italiens, die ich nicht sowohl um ihres belehrenden, als vielmehr unterhaltenden Inhaltes willen den Musikern zu lesen anempfehle.

und es handelt sich bloß darum, zu untersuchen, auf welche Art Guido von Neuem die Gesetze der Musik feststellte, die zuvor weder fest, noch bekannt gewesen waren. Zwei Linien mit Noten werden darüber mehr Aufschluß geben, als ganze Bände mit Commentaren.



Da haben wir Guido von Arezzo; das ist die Frucht der ersten Versuche, die man anstellte, um eine Art von zwei- und mehrstimmigem Gesange zu componiren; **Diaphonia, Symphonia, Polyphonia, Discantus** oder **Organum**, wie man all' das benannte. Von einer Melodie findet sich, wie man sieht, keine Spur; vom Tacte ebenso wenig, weder wirklich bezeichnet noch gewissermaßen sich von selbst verstehend; der Instinct des harmonischen Gesetzes ist daran mehr verläugnet, als es je bei den wildesten Völkern der Fall war; alle Elemente der Musik zumal fehlen darin und sind durch die höllischste Katzenmusik ersetzt; und der, welcher sie

gemacht hat, gilt für den großen Gesetzgeber der Musik. O wie tief stand er unter dem letzten Minstrel seiner Zeit, der hinreichendes Gehör besaß, um die rohe Melodie einer Ballade zu erlernen und genug Stimme hatte, um sie singen zu können.

Allein selbst die traurige Ehre, die Gesetze des Organums festgestellt zu haben, kann man nicht einmal Guido lassen, dem unschuldigen Usurpator so vieler wirklichen oder eingebildeten Entdeckungen, die vor und nach ihm gemacht wurden. Hucbald hat um ein ganzes Jahrhundert die Priorität vor ihm. Hucbald ist der erste, der von Symphonieen in Octaven, Quinten und Quarten spricht, und der erste, welcher Beispiele von Compositionen zu zwei, drei und bis zu fünf Stimmen aufstellt. Nur gibt der italienische Mönch dem Gange in Quarten dem in Quinten den Vorzug, während der flamänder Mönch sie gleich gut findet. **Nostra** (der Gang in Quarten) **autem mollior** sagt der erste. Jeder hat seinen eigenen Geschmack, allein für menschliche Ohren ist diese spitzfindige Unterscheidung ungefähr dieselbe, wie der Unterschied der Schmerzen, welche ein Schlag mit einem Stocke oder mit einem Pfahle hervorzubringen vermag.

Guido vervollkommnete das zu seiner Zeit übliche Notensystem, aber er war es nicht, der die Puncte mit und ohne Schwänzchen, oder richtiger gesagt, die Noten erfand. Es scheint noch, daß er eine neue und wichtige Methode erfand, die Chorknaben den Choralgesang zu lehren. Darin bestehen die nützlichen Dienste, die er der Musik leistete.

Alle Geschichtsschreiber haben von diesen Verdiensten gesprochen; beinahe alle haben deren Größe und Wichtigkeit übertrieben; aber keiner hat, so viel ich weiß, das unberechenbare Uebel, das Guido durch seine lächerlichen Doctrinen von der Harmonie angerichtet, so augenscheinlich dargelegt, als Herr Kiesewetter. In seiner vortrefflichen Abhandlung*) weis't derselbe gründlich nach, daß die Aussprüche dieses musikalischen Orakels den Aufflug der Kunst durch mehrere Jahrhunderte lähmten, und daß seine Autorität den Componisten noch bedeutend im Wege stand, als man endlich zu componiren verstand. Darüber war ich seiner Ansicht, noch ehe ich ihn gelesen hatte; aber in der Vermuthung erlaube ich mir nicht mit ihm übereinzustimmen, daß die Erfinder des Organums, sich nie mit eigenen Ohren von dem Effecte desselben überzeugt haben. „Denn," sagt er, „man würde eine solche Buße selbst für ein Kloster zu hart gefunden haben." Daß Guido als Theoretiker, Gesanglehrer, Chordirigent die Musik so ausführen ließ, wie er sie erdacht und geschrieben hatte, kann wohl keinem Zweifel unterliegen, auch sang noch lange nach ihm ein großer Theil der europäischen Christenheit in Quarten und Quinten, weil sonst die barbarischen Worte quartiren und quintiren keinen Sinn hätten. Und sind die beiden Bettler, deren sich der Leser noch erinnern wird und welche Mozart in den Straßen von Mailand singen hörte, nicht

---

*) Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. 1834.

ein singender Beleg, in diesem Falle wohl der giltigste, daß die harmonischen Traditionen des eilften Jahrhunderts, wie durch ein Wunder sich bis gegen das Ende des achtzehnten fortgepflanzt hatten?

Indessen keimten außerhalb der scholastischen Doctrinen und zugleich mit ihnen, ohne Zweifel sogar lange vor ihnen, andere Grundsätze der Harmonie, deren Resultate fortschritten und viel fruchtbringender wurden. Wir dürfen für gewiß annehmen, daß der mehrstimmige Gesang aus dem Stegreife dem geschriebenen Organum vorging. Welcher Art war aber dieser mehrstimmige Gesang? Die Geschichte schweigt darüber, aber es gibt Fälle, in denen man die Geschichte leicht durch untrügliche Beispiele, die der Praxis der Musik in ihrem Naturzustande entnommen sind, ergänzen kann. So gibt es z. B. in Rußland Kirchensänger, die sicher keine bessern Musiker sind, als es die Mönche aus den ersten acht Jahrhunderten waren und die den griechisch-russischen Kirchengesang aller Wahrscheinlichkeit nach ebenso wie zur Zeit der Regierung Wladimir's ausführen. Ebenso gibt es einen, weit von allen größeren Städten entfernten Volksstamm, dessen Melodieen und Singweisen augenscheinlich den ursprünglichen Stempel tragen, und wenig von denen abweichen werden, wie sie von den ältesten Zeiten her üblich waren. Wenn man die Chöre des russischen Kirchengesanges und die Chöre der Volkslieder hört, so wird man auf Terzen stoßen, die mit anderen Gleichlauten vermischt sind, und fast immer wird man die Quinte auf der Dominante hören, wodurch in den ursprünglichen Nationalliedern die Endcadenz

ersetzt wird, und was der Grund ist, warum diese nicht schließen und nur aus Mangel an weiterm Text zu endigen scheinen. Das ist der Ursprung des mehrstimmigen Gesanges aus dem Stegreife in ganz Europa; denn in dieser Hinsicht verändern weder Zeiten noch Orte die Organisation des Menschen. Was diese Akoluthen und Bauern aus Instinct anwenden, konnten wohl auch die Sänger Gregor's und Carl's des Großen instinctartig anwenden, und diese, einem analogen Falle entnommene Annahme, gewinnt die Augenscheinlichkeit des genauest erwiesenen historischen Factums, wenn man selbst Hucbald und Guido in den Progressionen ihres Organums, die Terzen, wie nebenbei zu lassen, sieht; eben diese übel klingenden, in der Musik der Griechen geächteten Terzen. Mußte nicht die musikalische Wahrheit sehr stark seyn, daß sie sich heimlich in die Glaubenssätze dieser griechisch gesinnten Mönche so einschleichen konnte, daß sie mit einer gewissen Ueberzeugung selbst in ihren Ohren von Horn tönte!

Die Musiker im Stande der Natur machten Terzen und Sexten, wie Herr Jourdain Prosa, ohne es zu wissen; aber um Terzen systematisch zusammenzustellen, mußten die unmittelbaren Nachfolger Guido's auf dem Wege zum Accord, zu der Harmonie, mit einem Worte zu der Musik vorwärts schreiten. Je weiter man auf diesem Wege kam, um so mehr traten nach und nach das Zufällige, die Ausnahmen oder die Freiheiten, das heißt die wahren Fortschritte an die Stelle des Organums; der scholastische Sauerteig, der so lange jeden weitern Ausfluß versperrt hatte, löste

sich auf; man verdammte sogar förmlich die Hucbaldischen und Guido'schen Gänge und der stets zunehmende Abscheu, den dieselben einflößten, sprach sich in der Folge durch das berühmte Gesetz aus, welches alle gleichlaufenden Octaven, Quinten und Quarten verbot, welches Gesetz von nun an die ganze Kunst der Composition in sich zu schließen schien, wie sie ehemals ganz in dem unabänderlichen Festhalten an eben diesen Progressionen enthalten geschienen hatte.

Während die ungewisse und verwirrte Theorie durch tausend Umwege dem Ziele langsam entgegen ging, und dem Ohre einige Zugeständnisse machte oder zum Opfer brachte, entlehnte man von der natürlichen Musik etwas Anderes, was mächtig dazu beitrug, die Entstehung der Kunst zu beschleunigen. Es war dieß der *Canto fermo*, die einzige Art von Gesang, der von dem Volksgesange abwich, in dem nichts abgemessen war, oder der keine andere Eintheilungen hatte als die Längen und Kürzen der lateinischen Prosa, der also richtig gesprochen ohne musikalischen Rhythmus war. Nichtsdestoweniger hatte der Rhythmus nirgends sich je ganz verlieren können. Zu jeder Zeit und überall hat man Lieder gesungen, in denen sich eine Melodie bemerklich machte, und ohne Rhythmus ist keine Melodie möglich. Auch denke ich mir, daß man zu allen Zeiten und überall getanzt hat, und ohne einen scharf bezeichneten musikalischen Rhythmus ist kein Tanz möglich. Von dieser Seite hatten die Theoretiker nichts zu erfinden und ihre übrigens sehr wichtige und sehr schwere Aufgabe beschränkte sich darauf, für das,

was von jeher und bei allen Völkern der Erde bestand, Zeichen zu erfinden.

Aus der Anwendung des Rhythmus auf die Versuche der besser verstandenen Harmonie, von denen weiter oben die Rede war, ging natürlich die Composition mit vielfachen Zeichen oder der figurirte Contrapunct hervor. Man hatte dadurch schon eine Art schätzbarer Harmonie, nicht durch die Aufeinanderfolge der Accorde, die man nicht kannte, aber durch die der Intervalle; der verschiedene Werth der Noten stellte, wenigstens für die Augen, eine Art von Melodie vor; endlich repräsentirten die Regeln der Quantität, welche man mit den Noten verband und vielleicht auch einiger Unterschied in dem Charakter des vollkommenen und unvollkommenen Tempos, das heißt des doppelten und Sesqui-altera (dreifachen), eine Art von Tact. Die musikalische Kunst war in ihren Zustand des Embryo getreten.

Schon fingen einige Musiker an, ihre Entdeckungen zu verfolgen und zu analysiren. Sie bemerkten bald, daß einige harmonische Stufen eine Neigung zum Steigen hatten, und daß der Hang anderer Intervalle zum Fallen nicht weniger fühlbar war. Daher schreibt sich jene alte Regel, weil sie bis auf Franco von Cöln zurückführt, daß man mit der Bewegung der Stimmen wechseln müsse, indem man die eine steigen läßt, während die andere fällt oder auf der Stelle bleibt u. s. w., was gerade das Gegentheil der Beispiele von Hucbald und Guido ist, bei denen die Stimmen, stets aus isochronischen Noten zusammengesetzt, beinahe immer einen gleichlaufenden Gang einhalten. Man

erkannte auch später, daß eine Reihenfolge von Consonanzen, vollkommene genannt (die Octave, Quarte und Quinte), keinen guten Effect mache; daß das Vorrecht, auf einander zu folgen, nur den Consonanzen gebührte, die man die unvollkommenen nannte (die Terzen und Sexten) und daß die Progression angenehmer (natürlicher) durch die Vermischung der Consonanzen mit den Dissonanzen werde. Diese letzteren entstanden gelegentlich aus der Verschiedenheit der Quantität der Noten, die man einander gegenüberstellte, und sie zählten Anfangs nur als Noten zu Ausweichungen, die Theorie der Dissonanzen, als harmonische Intervalle oder als Haupttheile betrachtet; die Kunst, sie vorzubereiten und aufzulösen, die auf natürliche Weise herbeigeführten Synkopen waren viel späteren Zeiten vorbehalten.

Ich habe mit wenigen Worten die wirklichen und wichtigen Fortschritte angegeben, welche Franco von Cöln, Marchetto von Padua und Johann von der Mauer unsterblich machten; ohne daß man sie aber deßhalb selbst als die Urheber dieser Entdeckungen und Anwendungen betrachten dürfte, welche sich an ihre Namen knüpfen, sondern weil sie sie gesammelt, zusammengeordnet und in ihren Werken so gut sie es verstanden, erklärt haben.

Allein obgleich die Theorie einige Wahrheiten anzunehmen gezwungen wurde, so beharrte sie doch dabei, das veraltete griechische und lateinische Wesen, den Anfang und das Ende aller musikalischen Weisheit, als Basis aller Lehren beizubehalten. Es ist in der That ein sonderbares Schauspiel, sehen zu müssen, wie ein System, von dem jeder

neue Fortschritt ein Stück wegnahm, Schritt für Schritt vertheidigt wurde; wie man sich in Anstrengungen erschöpfte, um die immer mehr zunehmenden Ansprüche des Ohres, mit dem immer gebieterischern Veto unserer Herren und Meister, der Griechen, in Einklang zu bringen; wie man sich in Spitzfindigkeiten verlor, um nach jedem Schlage, mit dem eine Neuerung in ihre Lehren Breschen machte, darzuthun, daß die Neuerung bereits a priori in Boëthius und Aristoxenos liege und von ihnen geweiht sey. So viel ist richtig, man konnte in diesem verwirrten Gewäsche Alles sehen und Alles finden, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil man nichts darin sah und nichts darin ist.

In der Kunst sind nur die Theorieen von Nutzen, welche aus der Praxis entspringen; dieß weiß Jedermann und aus diesem Grunde erscheinen die guten Werke dieser Gattung immer in solchen Epochen, in welchen die Kunst, deren Grundsätze sie entwickeln, schon einen ganzen Cyklus durchlaufen hat, in den Epochen der Reife oder selbst des Verfalles. Nur die musikalische Kunst hatte das auffallende Unglück, daß die Theoretiker vor den Componisten erstanden, und daß man Musik lehrte, ehe man Etwas davon verstand. Die unvermeidliche Folge konnte nicht ausbleiben. Von Hucbald bis auf Palestrina und von Palestrina bis auf Mozart, gab es keinen Fortschritt, keine Verbesserung, keine Eroberung der Wissenschaft und des Genie's, mit einem Worte keine Wahrheit, welche die Theorie nicht unbedingt verurtheilt und welche zu bekämpfen die Kritik nicht sich zur Pflicht gemacht hätte. Die Vorschriften, welche

auf die Kenntniß des Wenigen, was da war, nie aber auf die Voraussicht dessen, was seyn könnte oder sollte, gegründet waren, wurden unter allgemeine Regeln gebracht, die entweder ganz falsch oder nur in sehr wenigen Fällen richtig waren. Wenn ein Mann von Genie diesen hemmenden Codex zu durchbrechen wagte, so fiel man ihn von allen Seiten an; wenn aber die Neuerung durch das Ohr und den Gebrauch allgemein und nun ebenfalls zur Regel geworden war, so pflanzte die Theorie seufzend ihre Herculessäulen etwas weiter zurück auf, bis sie auch von da durch eine neue Erfindung vertrieben wurde. Auf diese Weise sahen sich die Theoretiker, die Männer des Widerstandes, unausgesetzt von den Componisten, den Männern der Bewegung, in ihrer majestätischen Ruhe beunruhigt, hinter welche sie sich gern verschanzt hätten und sahen die Verfassungen, welche sie der Musik **in saecula saeculorum** hatten geben wollen, weil sie auf die verderblichen Fundamente der Doctrinen **a priori** und auf den dogmatischen Empirismus gebaut waren, nach und nach zusammenstürzen. Die Gerechtigkeit verlangt, daß ich zugebe, daß die Theorie der Composition mit Wucher all' das Uebel zurückgab, das diese ihr zufügte. Man trug lange ihre Ketten, ohne sie zu schütteln; und hatte man sie endlich an irgend einem Ringe gebrochen, so war sie gleich dabei, den Schaden auszubessern und aus ihrer Niederlage selbst das Material zu einem neuen Joche zu schmieden; so daß sie, obgleich stets überholt und besiegt, immer wieder die Bewegung, welche sie fortzog, aufzuhalten und zu paralysiren verstand. Sie herrschte immer.
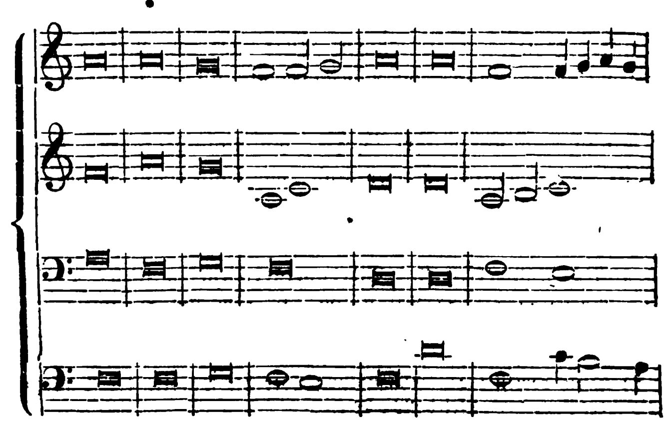
So war es und so wird es seyn bis die musikalische Kunst in allen ihren Elementen vervollständigt ist. Erst nach durchaus vollkommenen Meisterwerken kann es rationelle Theorieen geben. Heut' zu Tage, nachdem die Musik in allen Theilen definitiv feststeht, die größte und letzte Reform keine Widersacher mehr findet und seit einem halben Jahrhundert hinsichtlich der Accorde und Modulationen es nichts Neues mehr zu entdecken gibt, können wir endlich eine gute und logischere Grammatik erwarten, als in irgend einer lebenden Sprache eine existirt und bei der man besser daran thut, sie auf zwanzig Seiten als in fünfzig Bänden zu schreiben, wenn man nichts darin auslassen will. Bis zum Erscheinen derselben haben sich die Beispiele, welche das Ohr gut heißt, so vermehrt und die Regeln dergestalt sich ausgedehnt, daß sich schwer eine Kühnheit in der Composition denken ließe, die, vermöge der noch sehr unbestimmten Principien, die uns leiten, nicht harmonisch möglich und nicht auf eine oder die andere Weise zu rechtfertigen wäre. Man könnte jetzt die sieben Noten der Tonleiter, *die Tonleiter im Accord* einem zumal hören lassen, ohne die Regel zu verletzen. Es gibt nichts Absolutes mehr; und während die Theoretiker der alten Zeit den zahllosen allgemeinen Observanzen und allgemeinen Verboten unterlagen, so müßten die unserigen jetzt den Ausnahmen erliegen, wenn sie sie alle vorauszusehen und einzuhalten hätten. *Mozart* hat die Theorie von ihrem Throne gestoßen. Er sagte: *die Theorie bin ich*, und er nahm ihre Stelle und sie die seinige ein. In den Beispielen der großen Meister suchen
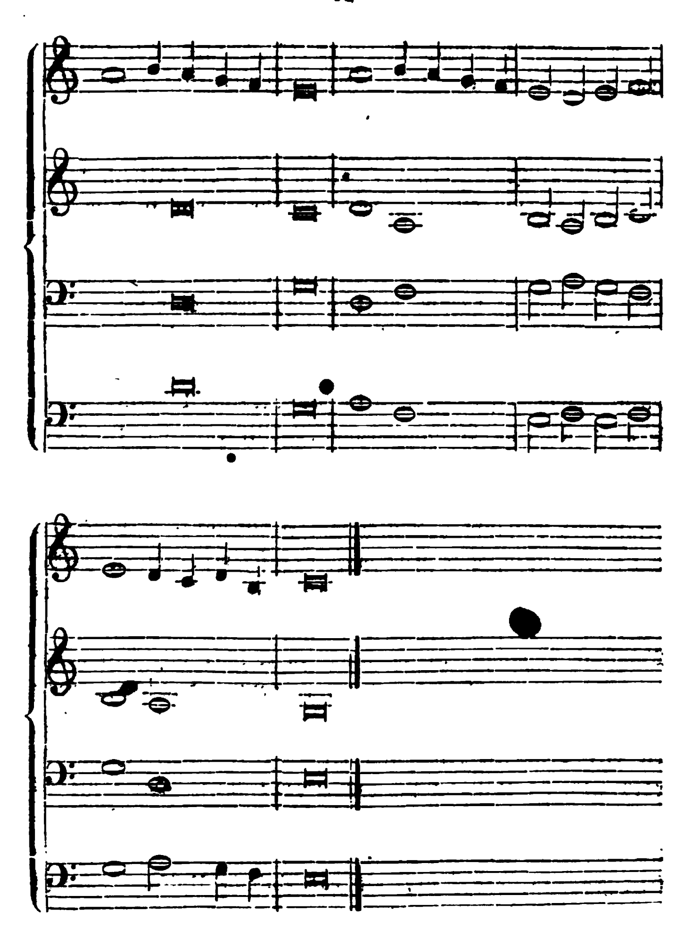
die Theoretiker jetzt die Lösung in schwierigen oder zweifelhaften Fällen*), weil ihnen ein streng wissenschaftliches oder rationelles System der Harmonie fehlt, das man vielleicht eines Tages auffinden wird, und das in einer Kunst nicht unauffindbar erscheint, welche in ihrer Basis und ihren Elementen die abstracten Wissenschaften so nahe berührt. Bis dahin bleibt das Ohr des Musikers das höchste, wiewohl sehr unvollkommene Gesetz, vermöge welchem man entscheiden kann, was in der Composition zu verwerfen oder zuzulassen ist.

Man zählt ungefähr vier Jahrhunderte von Hucbaldus bis zu den ältesten, uns bekannten contrapunctischen Werken, deren Auffindung und kostbare Mittheilung die gelehrte Welt erst in neuerer Zeit den Herren Fetis, Kalkbrenner und Kiesewetter verdankt. Diese vier Jahrhunderte waren die scholastische oder dogmatische Epoche der Kunst, in welcher die Theorie Alles und die Praxis aus diesem Grunde Nichts oder weniger als Nichts war. Man wollte die Sprache der Musik sprechen; man wollte sie schreiben und doch waren ihre Worte noch nicht gefunden; man wollte Grammatiken machen und doch fehlten alle Elemente der Sprachweise. Die berühmtesten Gelehrten befragten das Alterthum, und das Alterthum, das so bewundernswerth in seinen Bauwerken und Bildhauerarbeiten, in seiner Prosa und Poesie war, das Alterthum, in dem sich die Elemente zur Wiederbelebung der Philosophie, der Literatur und der

*) Dieß beweis't die Abhandlung über die Theorie der Tonsetzkunst von Gottfried Weber.

Malerei lagen, wurde für die Musik die Quelle der größten Barbarei. Menschen ohne Namen wagten sich auf die Wege der Versuche und entdeckten vieles Wahre und Nützliche. Man mußte die alten Scharteken mit der Natur, die unentwirrbaren Puncte der Archäologie mit dem allgemeinen Gefühle, das Ohr mit Boëthius, die classischen Lehren des Organums mit den romantischen der Terze und Sexte in Einklang bringen. Viele Männer des Mittelalters erschöpften sich in Bemühungen, diese unnatürliche Vereinigung zu Stande zu bringen, die sich endlich im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts auf folgende Art verwirklichte. Ich gebe hier ein Bruchstück eines *Gloria*, das einer Messe entnommen ist, welche Meister Machault im Jahre der Gnade 1364, für die Salbung und Krönung Carl's V, Königs von Frankreich, componirte:





Meister Guillaume Machault, Dichter und Musiker, war ein vollkommener Eklektiker, ein unparteiischer und gegen Jedermann gefälliger Künstler, wie man aus dem Beispiele ersieht, in welchem das alte Organum des Hucbaldus, in Octaven, Quinten und Quarten den Fortschritten, welche Johann von der Mauer dreißig Jahre zuvor in dem Vaterlande des Componisten gelehrt hatte, brüderlich die Hand reicht. Machault hatte gehörigen Nutzen daraus gezogen! Das Beispiel ist darum merkwürdig, weil es beweis't, daß die Musiker damaliger Zeit, obgleich sie vierstimmig schrieben, doch keine richtige Kenntniß von der Harmonie, ich meine die Harmonie vermittelst der Accorde, besaßen. Kaum besaßen sie eine Ahnung davon. Wir entdecken zwar hier einige Dreiklänge, aber nur als eine abgenöthigte Folge der Zusammenstellung zweier Intervalle, als ein zufälliges und erfolgloses Ereigniß und nicht als ein Grundgesetz, dem Alles hätte entfließen und stets wieder zuströmen sollen. Man brachte die Noten in Consonanzen und Dissonanzen zusammen, ohne [illegible] einen und die anderen von der harmonischen Totalität abhängig zu machen, zu welcher alle hätten beitragen müssen. Die alten Contrapunctisten dachten so wenig daran, den Accord auszufüllen, daß öfters, wie man sieht, die vier Stimmen zusammen nichts als in einer Terz, Quinte oder gar im Unisono sich kundgeben? Diese Harmonie des vierzehnten, ja man darf sogar sagen, des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts, ist sie nicht viel leerer und weniger befriedigend für das Ohr, als das einfache Unisono oder die Octaven der Natursänger?

Eine Frage drängt sich hier auf, der man, wie ich voraussetze, weder das Interesse noch das Verdienst absprechen wird, daß sie von jeder Prüfung beinahe unberührt geblieben ist. Mit den Kenntnissen, welche die Musiker jener Epoche besaßen, oder vielmehr mit denen, die sie nicht besaßen, denn es fehlten ihnen beinahe alle, was konnten sie, was sollten sie thun? Eine neue Frage ist eine Art von Glücksfall, den kein Schriftsteller zurückweis't. Man wird mir daher verzeihen, wenn ich ihn so gut wie ein Anderer benütze.

Als neu geborenes, schlecht gebildetes, gebrechliches und kränkliches Kind verfolgte die musikalische Kunst im vierzehnten Jahrhunderte einen scheinbar der Natur zuwiderlaufenden Weg. Sie wandte sich von dem Zusammengesetzten zum Einfachen, vom kanonischen Contrapuncte zu den Accorden und von den Accorden zur Melodie. Warum fing sie nicht mit der letztern an, welche die wesentliche und überdieß die nächstliegende Sache in der Musik ist. Die Natur übernimmt es selbst, die Melodie zu lehren; sie bestimmt ihre Wendungen und ihren Charakter mit einer unerschöpflichen Mannichfaltigkeit und oft mit einem Reize im Ausdrucke, je nach der Prosodie der Sprachen, den Einflüssen des Klimas und anderen speciellen Verhältnissen des physischen und intellectuellen Lebens der Nationen. Das heitere Hirtenliedchen (Villanella), die naive Barcarole, die idylische Sicilienne (Schäfertanz), der Tyrolergesang mit seinen Doppelstimmen, der als Echo an den Bergen wiederhallt, die französischen Wiegenlieder, die englische Ballade, die Ossianischen und schwermü-

thigen schottischen Melodieen, die klagenden und zarten russischen Melodieen und andere Nationalgesänge, in welchen sich der ursprüngliche, durch die jetzige Civilisation beinahe verwischte Genius der Stämme ausspricht, wie viele glückliche und fruchtbare Gedanken, welche poetischen Schätze liegen darin! Schätze, welche Jedem zu Gebote stehen. Was der Jäger der Alpen, der Hirte der Apenninen und des Aetna, der Ackersmann an den Ufern der Wolga und des Don, was diese ungebildeten Menschen, und zwar ohne Mühe fanden, sollten Menschen, welche sich speciell auf das Studium der Musik geworfen hatten, ebenso viel leichter und ohne Zweifel viel besser finden können. Ein wenig Nachdenken wird hinreichen, um zu beweisen, daß sie es nicht konnten.

Von dem Augenblicke an, in welchem die Kunst an die Stelle der Natur, die methodische Lehrzeit an die des unmittelbaren Bewußtseyns tritt, verliert der Künstler die Fähigkeiten der instinctiven Inspirationen unwiederbringlich, er ist gehalten, nach den Regeln zu produciren, die er sich gemacht hat, denn sonst würde er aufhören, Künstler zu seyn, Rückschritte nach jenem Standpuncte machen, von welchem wegzubringen gerade der Zweck der Kunst ist. Nachdem dieses festgestellt ist, so fragen wir, wie die Musiker des vierzehnten Jahrhunderts eine Melodie auf den ihnen gekannten und ihnen geläufigen Wegen hätten zu Stande bringen sollen. Bei der Musik im Zustande der Kunst, ist die Harmonie, sagten wir, die Materie, die Melodie die Form. Ohne Materie gibt es keine Form, und die Materie, das

heißt die Accorde, fehlten den Arbeitern. Ihre Arbeit richtete, bewährte und beurtheilte sich nach der Aufeinanderfolge der Intervalle oder der je zu zwei und zwei combinirten Töne. Da nun aber die Verbindung zweier Töne auf das Ohr nur einen unbestimmten und stets zweideutigen Eindruck macht, weil man immer einen dritten Ton braucht, der entweder wirklich vorhanden, oder darunter begriffen seyn muß, um eine vollständige, bestimmte und in sich selbst begründete Harmonie hervorbringen zu können, so vermochten die Musiker mit einer solchen Methode die Beziehungen der Tonart und der Modulation, welche allein die Melodie schaffen, nicht zu entdecken. Ihre Stimmen wurden nach Zufall und nach dem Sinne dieser blinden Verfahrungsweise zu Papier gebracht. Das war das erste Hinderniß, welches nicht der Art war, um Dauer zu versprechen. Durch Selbstläuterung brachten die Progressionen der Intervalle so häufig den Accord hervor, daß sie endlich von selbst die harmonische Dreiheit unveränderlich und allen Arbeiten der Composition gemeinschaftlich zur natürlichen Basis gaben. Die Theorie schwieg über diese außerordentliche Entdeckung sehr lange; sie wartete Rameau ab, um gehörig erklärt zu werden; aber vom fünfzehnten Jahrhundert an sehen wir bereits ganze Reihen Accorde nach und nach die zweifüßigen Gänge ersetzen, welche sonst die Regel bildeten. In den Werken der ersten flammändischen Schule, der ältesten von allen Schulen, fängt das Gefühl des harmonischen Gesetzes deutlich hervorzubrechen und die melodische Anlage verbessert sich nach Verhältniß. Aber in den Stimmen, welche in der Absicht entwor-

fen waren, um irgend einen musikalischen Sinn hervorzubringen, fand sich durchaus keiner vor. Hindernisse, welche noch langsamer zu entfernen waren, als die bloße Unwissenheit, die noch hartnäckiger waren, weil sie ihre Wurzeln in den eingefleischten theoretischen Vorurtheilen hatten und selbst die Institutionen der Kirche berührten, mußten die Melodie für mehr als zwei Jahrhunderte noch unmöglich machen.

Die acht Kirchentöne aus dem Gregorianischen Gesange waren die einzigen, welche von Alters her im Gebrauche waren, und auch die einzigen, welche die Theorie anerkannte. Sie hatten die dreifache Weihe für sich, die der Zeit, der aufgestellten Theorie und des katholischen Ritus. Diesen an und für sich schon so imposanten Garantieen fügte Glareanus (Heinrich Loritus, ein Theoretiker des sechszehnten Jahrhunderts) noch die legislative und stets hochverehrte Autorität der Alten hinzu. Er identificirte die Kirchentöne mit den griechischen Tonweisen und gab ihnen die Namen dorisch, phrygisch, lyrisch u. s. w., woran weder St. Ambrosius, noch St. Gregorius je gedacht hatten. Alles trug auf diese Weise dazu bei, aus der Institution der kirchlichen Tonweisen ein unangreifbares musikalisches Dogma und gleichsam einen Supplement-Artikel des Glaubens zu machen, den Niemand offen zu läugnen oder zu übertreten sich erlaubt hätte.

Meine Leser wissen, daß diese Tonarten, welche man den Griechen zuschrieb, nichts Anderes als die normale diatonische Tonleiter aus CDur, in Octaven eingeschlossen, war, welche auf anderen Noten als die Tonica anfingen und en-

digten. Sie wissen auch, und vielleicht noch besser, daß von der Stelle, welche die halben Töne auf der Majore- und Minore-Leiter einnehmen, die Verbindungen abhängen, welche die Tonart ausmachen. Weil aber in allen Kirchentönen diese Stelle jedesmal sich veränderte, je nach der willkürlichen Note, mit welcher die Tonleiter anfing, so war die Folge die, daß die wesentlichen Corden mehr oder weniger allen authentischen oder feierlichen Tonarten fehlten; daß die dorische zum Beispiel, welche mit einem D anfing, in Ermangelung eines Cis, weder den unmittelbar unter dem Grundtone liegenden halben Ton für die Melodie, noch einen Dominanten-Accord für die Harmonie hatte; daß die lydische, die mit einem F anfing, auf den Dreiklang statt auf die Quarte stieß, wie es auf der vierten Stufe hätte seyn müssen und so fort. Man sieht auf den ersten Blick die Unmöglichkeit irgend eine natürliche Melodie mit diesen Tonleitern ohne feste Grundlage zu Wege zu bringen. Wir glauben aber auch, daß man die Kirchentöne in ihrer theoretischen und grammatikalischen Reinheit nie anwendete. Die Sänger mußten sie aus Instinct corrigiren und modificiren, wie heut' zu Tage die Sänger in den griechisch-russischen Kirchen es machen, indem sie Kreuze und BB, die im Buche nicht vorgezeichnet sind, überall da anbringen, wo das Ohr es verlangt. Auf diese Weise konnten die Kirchentöne, so wie sie waren, lange Zeit dienen und sich so lange einen Anschein von Realität bewahren, als der Canto fermo nur im Unisono und in der Octave ausgeführt wurde. Mit der Harmonie wurde aber alles dieß eine reine Täuschung. Mit

der Harmonie gab es weder eine dorische, noch phrygische, noch andere derartige Tonart mehr; es gab das Majore und Minore, welche fühlbare und charakteristische Noten verlangen, das heißt, die wahren Tonleitern und die transponirten Schlüssel, das heißt Kreuze und BB, ferner einen natürlichen Gesang, das heißt eine natürliche Modulation, das heißt mit einem Worte Alles, was die Kirchentöne nicht gewährten. Das Hinderniß war unübersteiglich. Man mußte es durch tausend Subtilitäten, durch tausend Umwege umgehen; und gerade wie man sich ehemals abgemüht hatte, die Hucbald'sche Progression mit den erlaubten Gängen in Einklang zu bringen, was sehr schlimm, aber wenigstens ausführbar war, so erschöpften sich jetzt Wissen und Genius der Componisten an der unmöglichen Aufgabe, die Harmonie mit den Kirchentönen zu versöhnen, welche sie unbesiegbar abstieß. Was geschah auch deßhalb? Aus lauter Achtung und Schonung für diese ehrwürdige Einrichtung kam es dahin, daß die Componisten, ohne daß sie daran dachten, sie gänzlich zu Grunde richteten und endlich ganz erstaunt auf ihren Trümmern die 24 Töne der modernen Musik fanden, das Resultat der vervollkommneten Harmonie und Melodie.

Der erste Ausweg, auf den man sann, war der, das H der lydischen Tonart gesetzlich in ein B zu verwandeln, welches H mit der Tonica einen Dreiklang oder eine falsche Quarte bildete, ein kaum zuvor noch mit Abscheu betrachteter Intervall und heut' zu Tage einer der ausgezeichnetsten und nützlichsten Diener des harmonischen Reiches. Auf diese Weise hat man also die griechische Tonweise ganz genau auf

die Verhältnisse der modernen Tonleiter zurückgeführt und sie ist gezwungen, unserer aus F Dur, fast noch etwas mehr als ein Tropfen Wasser, dem andern zu gleichen. Sie allein hatte unter allen Kirchentönen diesen unschätzbaren Vortheil, bei'm Schreiben wenigstens, und ich mache diese Bemerkung mit um so mehr Interesse, weil sie die ganz besondere Vorliebe der Componisten des sechszehnten Jahrhunderts sehr gut erklärt, welche sie als bereits gelehrte Harmonisten für diese Tonart hatten. Beinahe alle Beispiele ihrer Arbeiten, welche Burney gibt, sind aus B vorgezeichnet.

Es war freilich wenig, ein B zugegeben zu haben. Man mußte danach moduliren, die wesentlichen Corden berühren, in andere Töne übergehen. Hier fand sich aber eine neue Verlegenheit vor. Die lydische Tonart in eine Majore-Tonleiter umgewandelt, hatte zwar alle Corden, die sie in den Grenzen ihrer Tonica haben mußte; aber ihr Schlüssel reichte nicht mehr aus, um selbst den nächsten Uebergang hervorzubringen. Wollte man z. B. aus F in B Dur übergehen, oder in D Moll oder A Moll, so verlangte das Ohr in erstem Falle die Charakteristica Es; im zweiten den halben Ton unter dem Grundtone Cis; im dritten Gis; lauter offenbare Verfälschungen der kirchlichen Tonarten, lauter augenscheinliche Uebertretungen des aufgestellten Systems. Das Moduliren war nicht möglich; nicht zu moduliren war ebenso unmöglich. Was sollte man also thun? Geduld, da kommt der berühmte Franchinus Gaforio, Gaforus oder Gaforius, der es uns in seiner Abhandlung lehren wird; Practica musicae genannt, Capitel 13, De musica ficta

contrapuncto. Weiß der Leser, was diese fictive Musik war? Nichts mehr und nichts weniger als die wahrhafte Musik, die Musik für das Ohr mit Leib und Seele; die Nothwendigkeit, Kreuze und BB zu setzen, wo man sie brauchte, ohne daß es aber deßhalb je erlaubt gewesen wäre, sie auf das Papier zu schreiben, denn, heißt es dabei, das hieße die Reinheit der Tonarten ändern. Alles wäre verloren, wenn die Augen sähen, was das Ohr hören soll. Welch' ein Casuist war dieser Gaforius! Welch' vollendeter Jesuit, obgleich Loyola's Kinder noch nicht geboren waren. Die Kreuze und BB anzuwenden, ist erlaubt, wenn man nicht anders kann, sie zu schreiben, ist aber Sünde. Eine treffliche Doctrin, die sich auf viele andere Dinge als nur auf BB und Kreuze anwenden läßt.

Vermöge dieser Fiction, welche die Gewissen der Zeitgenossen auf Kosten künftiger Geschichtsschreiber beruhigte, die von Amtswegen die alte Musik entziffern müssen, blieben die Musiker in gutem Glauben, daß sie auf griechischen oder kirchlichen Tönen operirten, während sie nichts mehr und nichts weniger als Majore und Minore machten. Dessenungeachtet hatte dieses Vorurtheil einen großen Einfluß auf die Praxis, so lange es in der Theorie bestand. Der Gesang, statt auf den wesentlichen Corden eines Majore- oder Minore-Tones zu ruhen, fuhr fort, auf den willkürlichen Grenzen in den verschiedenen Tonleitern des **Canto fermo** sich zu bewegen. Das Diatonische galt als Regel; das Chromatische als eine verdrüßliche, aber unvermeidliche Ausnahme, der man sich so wenig als möglich bedienen sollte. Daher

schrieben sich alle Convenienzen im Gefolge der alten Musik, der Mangel an Klingfähigkeit, die Armuth und Unbeholfenheit der Modulationen, die der Natur zuwiderlaufenden Ruhepuncte und Cadenzen und eine ängstliche Sorgfalt, die Tonarten zu vermeiden, deren Anwendung zu viele Kreuze und BB, das heißt zu viele Ausnahmen und Licenzen herbeigeführt hätte! Summa Summarum: die Melodie war gleich O. Man wird sehen, wie sehr die Regeln des Kanons, wovon wir später sprechen werden, die Hindernisse eines tonischen Systems, das an und für sich schon so widerspenstig gegen die Anforderungen der Kunst war, erschweren mußte.

Für die Musiker im Zustande der Natur bestand nicht ein einziges dieser Hindernisse. Ihnen machten weder Tonleitern noch Modulationen Schwierigkeiten. Sie sangen das Majore correcter als irgend Einer der Gelehrten, welche in die Geheimnisse des *cantus durus* und des *cantus mollis* eingeweiht waren; sie stimmten das Minore richtiger an als der Kukuk; sie setzten die Kreuze und BB mit unfehlbarem Tacte, und sie schliefen darum nicht weniger ruhig, die glücklichen Sterblichen. Die Melodie strömte reich und fließend von ihren Lippen; die Tanzmusik belebte flink und wohl cadenzirt ihre unbeholfenen Bogen; ihre Unwissenheit verstand dem Ohre zu schmeicheln, die Sinne aufzurühren, das Herz zu bewegen, als die Wissenschaft noch weit davon entfernt war, sich träumen zu lassen, daß es außerhalb dieser drei Bedingungen keine Musik gebe. Die Künstler verachteten die bescheidenen Collegen, welche viel weiter waren als sie selbst, und doch mischte sich ein geheimer Neid, ein Wunsch der

Nachahmung, den sie sich selbst nicht zugestanden, in ihre Verachtung für die natürliche Musik, in jenen Genuß, dessen man sich schämt und den man nichtsdestoweniger sehr angenehm findet. Sie verachteten sie und doch waren sie stets wieder genöthigt, mit ihrer Unfruchtbarkeit und ihrer Unmacht bei ihnen Zuflucht zu suchen. Ich bemühe mich, die Beweise dieser Thatsache zu sammeln, je nachdem sie sich ergeben. Sie ist sehr wichtig und die Geschichtsschreiber verstanden nicht, sie zu sehen.

Während nämlich die Gelehrten damit beschäftigt waren, den Kirchen-Tonarten griechische Namen zu geben, machten sie die Bemerkung, daß die Instrumentisten aus keiner dieser Tonarten spielten. Wer von Instrumentisten sprach, wollte zu jener Zeit einen Fiedler und eine Art von Handwerker damit bezeichnen, der nicht würdig war, unter den Musikern zu zählen. Weil diese Parias in der Musik gewöhnlich aus CDur spielten, so nannte man ihre plebejische Tonart ***modo lascivo*** (unzüchtige Tonart). ***Modo lascivo***, CDur! der vortrefflichste natürliche Ton. Ist dieß nicht eine unendlich sonderbare Benennung? Noch nie wurde der Wahrheit ein aufrichtigerer Lobspruch, in weniger zweideutiger Absicht, sie zu beschimpfen, ertheilt. Wie angenehm mußte diese Tonart die Ohren kitzeln, welche aus Princip den härtesten Kreuzigungen geweiht waren, daß sie mit dem Beiworte unzüchtig gebrandmarkt wurde! Man wird mir sagen, daß die Componisten in der verbesserten lyrischen Tonart dieselbe Tonleiter in die Quarte transponirt hatten. Ja, aber wir haben gesehen, daß sie mit aller Macht die Folgerungen aus diesen normalen

Tonleitern vermieden, sowohl hinsichtlich des Gesanges als der Modulation; die Fiedler dagegen nahmen sie gern und willig auf. Darin liegt der Unterschied. Sie sündigten schamlos gegen die griechischen Tonarten, ohne durch Vermittelung der Gaforius und anderer Casuisten mit dieser Gattung sich zu vergleichen zu suchen. Das Ohr fand seine Rechnung dabei und die höchlichst beunruhigte Theorie schrie Anathema über so schuldvolle Genüsse. *Modo lascivo* donnerte sie! Dieser Art war der Geist der Schule, und dieser Art, setzen wir hinzu, war der Geist der Zeit. Ein sinnliches Vergnügen, so unschuldig es an und für sich war, konnte, weil es zu lebhaft empfunden wurde, in Versuchung führen und den Bösen erwecken, der alle Formen anzunehmen versteht, selbst die der Majore-Tonleiter.

Wir kommen auf unsere Frage zurück, die nach dem, was in's Gedächtniß gerufen wurde, sich von selbst entscheiden wird. Was sollten, was konnten die Musiker machen, welche zuerst nach dem Berufe als Künstler strebten? Melodie? Aber die Kunst, wie sie war, lieferte ihnen keine, und die Grundsätze, die sie leiteten, machten sie lange Zeit unmöglich. Harmonische Reihenfolgen von einigem Werthe? Aber Tonart, Accord, Modulation, alles dieß war für sie eine **terra incognita.** Konnte man von ihnen wohl rein rhythmische Effecte verlangen? Vielleicht hätten sie welche gefunden, wenn sie für die Trommel componirt hätten; aber sie componirten für die Stimme und in der ganzen Musik, in der mehr als nur Rhythmus ist, ist derselbe, — ich verstehe darunter den, welcher den Effect hervorbringt — von

der Melodie unzertrennlich. Sicher besaßen die Componisten des vierzehnten Jahrhunderts keines der Elemente, deren Anwendung ihnen erlaubt hätte, die Musik wie eine der Formen der Poesie zu behandeln. Der ästhetische Theil der Kunst, welcher die Kunst selbst ist, kam ihnen nicht in den Sinn, und wie hätte er auch, frage ich, hineinkommen sollen? Da es ihnen gänzlich an jedem Mittel gebrach, zu rühren und zu gefallen, wie hätten sie sich träumen lassen sollen, daß Gefallen und Rühren die einzigen und wahrhaften Endzwecke der Musik seyen. Das hätte so viel geheißen, als sich zum Nichtsthun zu verdammen und sie mußten doch Etwas thun? Die Antwort liegt in ihren Werken.

Vermöge ihrer zusammengesetzten Natur zeigt die Musik zwei wesentlich unterschiedene Gesichtspuncte, wovon der eine glücklicherweise nicht über den Horizont des Mittelalters ging. Die Musik ist eine Kunst, aber sie ist auch in des Wortes weitester Bedeutung eine Wissenschaft, weil sie auf der Berechnung beruht. Mit Ausnahme des Kanons, durch den man sich aber heut' zu Tage vernünftiger Weise nicht mehr sehr in Verlegenheit setzen läßt, gibt es melodische Stufen zu zählen, rhythmische Distancen zu messen, harmonische Intervalle zu verbinden, vermehrte Gänge zu combiniren, was Alles durch Zahlen ausgedrückt ist. Unter diesem Gesichtspuncte betrachtet, lösen sich alle Probleme des Ohres in numerischen Formeln auf und das war die Seite, welche die Contrapunctisten, die noch keine Musiker waren, packen konnten, und derer sie sich auch wirklich bemächtigten. Die Musik erschien ihnen völlig als ein Zweig der angewandten

Mathematik; und als solchen behandelten sie ihn auch. Das Beispiel Machaut's hat uns gezeigt, auf was sich ihre ersten Caculs beschränkten: nämlich, die Intervalle zu berechnen, den Werth der Noten zu unterscheiden, die Zeichen auf den Linien bei den verschiedenen Stimmen durch Vermischung gleichlaufender, obliquer oder entgegengesetzter Tacte zu vermannichfaltigen. Es war dieß wenig. Bald begriffen die Musiker, daß man dem mathematischen Princip, dem einzigen von Werth, das sie leiten konnte, die möglichst größte Ausdehnung geben müsse; daß sie irgend eine erzeugungsfähige Regel einer Unendlichkeit des Calculs erfinden müßten, die entweder tief genug wäre, oder hinreichend Schwierigkeiten bereite, um die Adepten der musikalischen Wissenschaft würdig zu beschäftigen.

Seitdem die Welt besteht, gab es wahrscheinlich nur zweierlei Arten, im Chore zu singen. Entweder singen Alle zugleich an, oder ein Einzelner intonirte als Führer den Gesang und die Anderen schloßen sich ihm nach einer kürzern oder längern Pause entweder im Unisono oder in der Harmonie an. Sollte es keine andere Art als diese geben, und lassen sich nicht dieselben Sätze, Gesang und Worte, eines nach dem andern, der Reihe nach in Angriff nehmen, wird sich, man weiß nicht wo und wann, einer der zu großen Entdeckungen — und zur Vergessenheit — prädestinirten Menschen gefragt haben. Ein sehr einfacher Gedanke, nicht wahr, aus dem aber drei Jahrhunderte ihre Weisheit schöpfen sollten, und welche einen Palestrina, Bach und Mozart im Keime trägt, an welche drei glänzende Ringe

die ganze Zukunft, das ganze Heil der Musik, die Kette der Jahre sich knüpfen. Jeder meiner Leser wird bereits den Kanon genannt haben.

Die unmittelbarste Folge dieses Gedankens war, die Stimmen so zu ordnen, daß es schien, als flöhe die eine vor der andern; denn während die zweite die Worte der ersten wiederholt, ist diese, ohne sich aufzuhalten, zu einem andern Satze übergegangen, den sie verläßt, sobald die Stimme, welche noch zurück ist, an diese Stelle kommt. Sind es mehr als zwei Stimmen, so tritt bei der dritten dasselbe Verhältniß zur zweiten, der vierten zur dritten und sofort ein. Weil keine ihren Gang beschleunigt, keine zurückbleibt und alle in demselben Zeitmaße, getrennt durch gleichförmige Distanzen, fortschreiten, so entsteht daraus ein Wettlauf gegen einen Vereinigungspunct, der unmöglich ist, das heißt eine endlose Fuge, ein Kanon. Von der buchstäblichen Wiederholung des Subjects zu der eigentlichen Nachahmung war es nicht weit. Statt also das Thema Unisono oder in der Octave zu behandeln, konnte man es in der Quarte, der Quinte und allen Intervallen behandeln; statt genau die melodische Form des Themas auf anderen Stufen der Tonleiter zu reproduciren, konnte man die Ordnung der Noten, aus denen es zusammengesetzt ist, umkehren, es auf entgegengesetzte Art reproduciren und ihm einen retrograden Gang geben; man konnte mit dem Ende anfangen und mit dem Anfange endigen; man konnte es der Erweiterung oder der Verminderung unterwerfen, es mit Noten von der längsten oder kürzesten Dauer auf's Neue zusammensetzen;

man konnte noch tausend andere Dinge thun. Ich brauche die Regeln des Kanons nicht zu erklären, welche ich bei dem Leser als bekannt voraussetze; aber das Wenige, was ich sage, wird selbst denen, die es nicht wissen, von der zahllosen Menge, der unendlichen Mannichfaltigkeit und den ungemeinen Schwierigkeiten der Combinationen, die darin lagen, einigermaßen einen Begriff geben. Man denke sich den Eifer, mit dem die Musiker eine Erfindung aufnahmen, die so ganz zu den Ideen und den wirklichen Bedürfnissen der Epoche paßten. Welch' ein Ocean von Calculs ohne Ufer und von unergründlicher Tiefe. Alle stürzten sich mit geschlossenen Augen, und zugestopften Ohren namentlich, hinein.

Während einer Periode von etwa 250 Jahren gestaltete sich der Kanon bei den Musikern immer mehr zum allgemeinen und obersten Gesetze; er war der ausschließliche Gedanke ihrer Forschungen und ihres Strebens, der einzige Maßstab für ihre Talente und die Bedingung sine qua non ihrer Berühmtheit; er verschlang Alles, sowohl die Kirchenmusik, als das Wenige, was es von weltlicher Musik gab. Der gefangene Gedanke formte sich so gut nach der kanonischen Sklaverei, die für ihn das oberste Gesetz geworden war, daß er in eine absolute Unfähigkeit verfiel, irgend etwas Anderes als Kanones hervorzubringen. Jede Melodie, welche in dem Kopfe eines Musikers keimte, wurde zum Kanon verarbeitet. Heilsamer Zwang, glückliche Sklaverei für die, welche die Freiheit nicht zu benützen wußten. Etwas weniger Zwang, und der musikalische Gedanke jener Zeit wäre auf Nichts zurückgeführt gewesen.

Gleichwie der Kanon der Probirstein des Wissens der Componisten war, so diente er auch dazu, die musikalischen Kenntnisse und den Scharfsinn der Sänger darzuthun. Man schrieb beinahe nie die Stimmen ganz aus, sondern überließ das Werk unter einer räthselhaften Form, und gewöhnlich mit einer Art von Devise, welche die Lösung der Räthsel enthielt, der Aufführung; z. B.: **Trinitatem in unitate veneremur; Nigra sum sed formosa; Cancrisat** (retrograde Nachahmung oder Krebsgang); **Crescit et decrescit in duplo, triplo etc.** (Nachahmung durch Vermehrung, oder doppelte oder dreifache Verminderung); **Descende gradatim** (wahrscheinlich die Nachahmung der untern Secunde.) **Contraria contrariis curantur.** Ich verstehe zwar den Sinn dieser letztern Maxime nicht ganz, doch halte ich sie für durchaus ungefährlich in der Musik. Selbst der große Hahnemann würde zugeben, daß sie nie tödtlich wirken könne. Auf diese Weise mußte man ein ebenso guter Mathematiker seyn, um einen Kanon singen, als einen componiren zu können, und das Musikmachen zu den Zeiten Carl's V. und Franz I. war keine kleine Kopfzerbrechende Arbeit. Auf diese Weise rächten sich die Componisten an den Sängern ihrer Zeit und an den spätern Geschichtsschreibern für die unsägliche Mühe, die ihnen ihr Gewerbe als Kanonisten machte.

Wenn man heut' zu Tage diese Meisterwerke der Geduld und des Scharfsinnes sieht, diese Calcule, bei denen der Melodie und Harmonie nicht die entfernteste Rechnung getragen ist, diese Probleme, in deren Lösung man nie etwas findet,

was einer Musik gleicht, diese mühsame Arbeit, die so ganz nach Lampe, Octaven und Quinten riecht, ist man versucht, zu fragen, Kanon, was willst du von mir? wie es ein gelehrter Franzose unlängst bei einer Sonate machte. Da ich dieselbe nicht kenne, so weiß ich nicht, was diese darauf geantwortet hat. Was aber den Kanon anbelangt, so erwidert dieser sehr klar und verständlich: ich will, daß man in mir das Product eines nothwendigen Strebens erkenne, das allein die Kunst an das Ziel ihrer hohen Bestimmung zu leiten vermochte. Ich verlange von den Musikfreunden Achtung und Dankbarkeit. Man nenne mir irgend etwas Großes und Dauerhaftes unter den gewöhnlich so ephemeren Productionen der Musik, ohne daß mir ein großer Theil daran zukäme. Ich bin, wohl verstanden, der Grundpfeiler der erhabenen Kirchenmusik, der großen Instrumentalmusik und guten Kammermusik, und Diejenigen, welche mich ganz aus der Theatermusik verbannen wollen, verurtheilen sich selbst dazu, jung zu sterben. Wenn ich auch im fünfzehnten Jahrhundert lächerlich und ärmlich erscheine, so liegt der Grund darin, daß ich zu meiner Stütze weder Accorde, die man kaum, noch Melodie hatte, die man gar nicht kannte. Konnte ich ihre Hilfe entbehren und für mich allein Musik werden? Eben so wenig als der Granit, der Marmor, der Kitt und das Eisen einen architektonischen Riß entbehren können, um sich zu einem Palast oder Tempel zusammenzufügen. Ebenso, was wären Palast und Tempel, wenn es keine Steine, kein Eisen und keinen Kalk gäbe? Was hätten die großen Baukünstler der Harmonie, Bach, Händel, Haydn und Mo-

zart angefangen, wenn nicht geschickte und ausdauernde Arbeiter zwei Jahrhunderte lang die Steinbrüche ausgebrochen, die Minen ausgebeutet, und das solide Material hergerichtet, behauen, geformt und geschmiedet hätten, welches ich, der Kanon, mit meinen Nachahmungen, meinen Wiederholungen, meinen Inversionen, meinen thematischen Analysen und meinem doppelten Contrapuncte so getreu darstelle? Was sie gemacht hätten! Hübsche Gartenhäuschen von gemaltem Holze, deren Karniese aus Gesangsverzierungen und deren Friese aus Rouladen bestanden hätten; frisch und glänzend für eine Stunde, worauf die Mode darüber weggeblasen, und Alles bis auf die letzte Spur verwischt hätte.

Ich gebe zu, daß diese Erwiderung des Kanons etwas pedantisch und übermüthig klingt; sie riecht etwas nach seinem Alter, und es wird sehr viele Menschen geben, denen sie in jetziger Zeit mißfallen wird. Die Antwort ist aber in gewissen Puncten nichtsdestoweniger richtig, ja sogar belehrend und es thut mir leid, daß Leute, die so viel über den Kanon nachgedacht, so viel von schlechtem Geschmacke, gothischem Styl, flammändischer Barbarei u. s. w. gesprochen haben, sie nicht besser verstanden haben. Sie würde ihnen bewiesen haben, daß die musikalische Kunst ganz logisch den Gang verfolgte, den sie einschlagen mußte, indem sie vom kanonischen Contrapuncte zur Harmonie, und von der Harmonie zur Melodie überging, statt daß sie bei letzterer anfing. Machten die Sprachen nicht denselben Weg, nachdem sie einmal sich bis zur Literatur aufgeschwungen hatten. In allen erst in der Ausbildung begriffenen Sprachen kamen die

Verse eher als die Prosa und die Form herrschte vor dem Gedanken. Ueberall übten Uebereinkunft und Autorität eine unumgänglich nothwendige Vormundschaft in der Kindheit des practischen Wissens der Vernunft und des Geschmackes, die zusammen größer werden und stets gleichen Schritt halten. Die Entwickelung der modernen Sprachen bietet im Vergleiche mit der musikalischen Sprache eine Reihenfolge von Uebereinstimmungen, die sowohl hinsichtlich ihrer Menge, ihrer allmähligen wechselseitigen Beziehungen, der historischen und logischen Verkettung und der vollkommenen Genauigkeit, hinsichtlich der Grenzen ihrer Analogie durchaus nicht zu verkennen ist. Der ursprüngliche und kunstlose Gesang entspricht vollkommen der ursprünglichen und kunstlosen Poesie, die ihm zum Texte diente; der Contrapunct im Allgemeinen ist die geschriebene und schon auf einige Regeln zurückgeführte Versification; der Kanon, insbesondere, gibt uns den Geist und das Bild einiger besonderen Gattungen von Versification, gerade aus demselben Zeitalter wie er, die auf nicht minder schwierige, nicht weniger willkürliche und kindische, und zuweilen mit den seinigen ganz identische Combinationen gegründet waren. Dieser Art sind die Endreime, die Akrostichen, die leoninischen Verse, die sich in der Mitte und dem Ende reimten, die alte Balladenform, der Königsgesang, das Sonett, die Sextine und die vielen anderen verschiedenen Gattungen von Weisen, in denen der Dichter mehr oder minder große Schwierigkeiten zu besiegen hatte; mit einem Worte die ganze Poesie, deren einziges Verdienst in Ueberwindung der Schwierigkeiten bestand; eine Poesie für

die Augen, gleichwie die gleichzeitige Musik nur eine Musik für die Augen war. Später stellen die moderne tonische Fuge und der contrapunctistische Styl, sowohl hinsichtlich ihrer Analogie als der Zeit ihrer Entstehung, eben so getreu die Poesie der civilisirten Nationen und der ausgebildeten Sprachen, die von allem schwerfälligen und willkürlichen Herkommen freigewordene Versification dar, welche nur noch vereinfachten Grundregeln unterworfen ist, die bloß darum bestehen, um die Prosodie des Idioms oder des Ohres zu erhöhen. Um endlich eine Vergleichung ganz zu erschöpfen, deren Grenzen sich von selbst ergeben, so sehen wir in dem harmonisch-melodischen Styl das vollkommene Aequivalent jener leichten, gefälligen, anmuthigen und correcten Prosa, die überall das Resultat der Entwickelungen der Sprache war. Der melodische Styl kennt keine anderen Gesetze als die des reinen Satzes an, ohne den keine Musik bestehen kann. Ebenso richtet sich die Prosa allein nach den Gesetzen der Grammatik und der Syntax, welche der Gebrauch vervollständigt, und, wo es nöthig ist, verbessert hat, und ohne welche man weder gut sprechen noch schreiben könnte. Ein Umstand ist übrigens zu bemerken; daß nämlich die Sprache-Prosa das Recht und oft die Pflicht hat, prosaisch zu seyn. Die musikalische Prosa kann nie die Poesie entbehren; sie bedarf derselben eben so sehr und mehr noch als im fugirten Styl, obgleich dieser die Versification in der Musik vorstellt; allein das, was sonst einen Unterschied veranlaßt hätte, wird heut' zu Tage ein neuer Punct der Aehnlichkeit. Ist man denn darüber nicht im Reinen, daß die heutige Prosa

viel poetischer ist als die heutigen Verse, und sehen wir nicht aus unseren Dichtern Prosaiker werden, um mit größerer Leichtigkeit Dichter seyn zu können.

Wir haben so eben die auffallenden Analogieen in den Effecten angedeutet. Wer zu den Ursachen hinaufsteigen wollte, müßte sie in der allgemeinen Geschichte der Menschheit suchen. Dort würde sich der Zusammenhang vollkommen offenbaren, welcher der Literatur und den Künsten das Siegel des Jahrhunderts aufdrückt, und ihnen unter sich eine Familienähnlichkeit verleiht und sie ihrer gemeinschaftlichen Mutter, dem jeweiligen Zeitgeiste, gleichmacht. Unsere Aufgabe, als Musiker, geht dahin, zu prüfen, warum die Dinge in den Grenzen unserer Kunst so sich zutragen mußten.

Wenn vom vierzehnten Jahrhunderte an die Componisten sich auf die Melodie verlegt hätten, so wäre die Kunst vom Augenblicke ihrer Geburt an stationär geworden, wie sie es bei den Alten war, und wie sie es noch bei allen Völkern ist, welche Europa nicht in den Kreis seiner Civilisation gezogen hat. Die Melodie übt eine so mächtige Anziehungskraft, daß, sobald man sie in die Composition aufgenommen hätte, die besten Köpfe unter den Musikern sich nur noch mit ihr beschäftigt haben würden. Was hätte man aber für sie gethan? Ich sollte aber billig zuerst fragen, woher hätte man sie genommen? Sollte man sie dem Volke entnehmen, wie man es zwei Jahrhunderte später that, als ein solche Anleihe ohne Gefahr und selbst mit Nutzen für die Kunst geschehen konnte, die schon aus eigenen Mitteln reich war. Das wäre aber zur Zeit der ältesten Contra-

puncliſten das Verderben der Muſik geweſen, da dieſe noch nicht einmal die Mittel beſaßen, den einfachſten Geſang zu begleiten. Man hätte unter ein Trinklied irgend einen griechiſchen Baß geſetzt, dem der richtige muſikaliſche Sinn der Zuhörer bald ſein Recht hätte widerfahren laſſen, und dann hätte man ohne Begleitung geſungen und geſpielt; die Kunſt wäre, wenn man will, auf den Standpunct des Volkes geſtiegen oder zurückgegangen; von dort wäre aber kein Fortſchritt mehr möglich geweſen; die Thüre wäre für immer vermauert geblieben. Der Dilettantism, der, gleich der Melodie, im Naturzuſtande war, der ſich damals nur um die Troubadours, Menſtrels und andere Muſiker, die keine Künſtler waren, gruppirte, hätte gebieteriſch auf die Werke der Componiſten eingewirkt; mit der Börſe in der Hand hätte er von ihnen Melodie, und nichts als Melodie, gleichviel, ob gute oder ſchlechte verlangt; die, welche man hat, iſt immer vortrefflich, ſo lange man keine andere kennt. Welcher Muſiker, der Künſtler war, hätte dem Rufe des Publicums Widerſtand geleiſtet? Wer hätte ſich noch den Kopf zerbrochen, um einen kanoniſchen Contrapunct zu Wege zu bringen, den Niemand gewollt hätte, während Gold, Ruhm und obendrein die Befriedigung dem Ohre angenehme Dinge zu ſchreiben, ſich mit viel weniger Aufwand erwerben ließen? In dieſem Falle wäre der Keim der gelehrten Muſik in der populären Muſik untergegangen, und die Kunſt wäre untergegangen, ohne je wieder erſtehen zu können.

Danken wir der heiligen Cäcilia, unſerer ſeligen Patronin, daß ſie in ihrer hohen Vorausſicht den alten Doctoren

jenen Haß für alles, was nicht natürlich war, einflößte, wodurch sie eine Klippe vermieden, an welcher alle vorhergehenden Systeme der Musik gescheitert waren. Seit Tausenden von Jahren waren die Menschen auf den Wegen der instinctiven Melodieen, die so anziehend, so blumicht und doch stets so unfruchtbar waren, gewandelt. Mit ihr haben alle Völker des Alterthumes begonnen und geendet. Sie hegten sie von dem Zustande ihrer Wildheit an, bis zu den Zeiten ihres Glanzes und bis zu den letzten Perioden ihrer politischen Existenz. Was folgte daraus? nichts, was für die Tonsetzkunst ursprünglich gewesen wäre. Man wende die Augen nach Asien, und man wird dort nichts als die Fortsetzung derselben negativen Effecte, die aus denselben Ursachen herrühren, finden.

Wenn nur zu den Zeiten eines Dufay und Binchois ein Rameau gekommen wäre, der ihnen den Fundamental-Baß und die Bildung des Accords vermittelst übereinanderliegender Terzen erklärt hätte; wenn andere Theoretiker ihnen die wahren Tonleitern und die diatonische Harmonie gelehrt hätten (das ganze System an Terzen, Quarten und Quinten, in denen die Stufen der Tonleiter in Majore und Minore enthalten sind), dann hätte man sich nur an's Werk zu machen gebraucht; die Componisten hätten sich sogleich in Musiker verwandelt, und in zehn Jahren hätte die Kunst mehr Fortschritte gemacht, als zuvor in vier Jahrhunderten. Gestehen wir, daß Alles, was man weiß, außerordentlich dem Eie des Columbus gleicht, obgleich zwischen Columbus und Rameau der Unterschied ist, daß das Ei

schon auf seiner Spitze stand, als der zweite kam. Er würde sich wohl gehütet haben, vorher zu kommen. Wenn Speculation je die Arbeit der Jahrhunderte ersetzen könnte, so bliebe der Zeit nichts mehr zu thun übrig. Durch Routine und Herumtappen mußten also die Musiker die Theorie der Accorde und die bedingten Verhältnisse vervollständigen; und nichts, meine ich, konnte sie sicherer dahin führen, als die Grundregeln des fugirten Systems; ja noch mehr, konnte sie allein dahin führen.

Die Regel des Kanons legte dem Musiker einen gezwungenen Gang auf, den die proportionalen Distanzen, die Stufe und die specielle Gattung der Nachahmung schon zum Voraus bestimmten. Die ganze Schwierigkeit, die freilich zuweilen groß war, bestand darin, die Aufgabe mit dem Wenigen, was man von Harmonie oder reiner Composition wußte, in Einklang zu bringen. Dem Ohre zu schmeicheln, konnte und durfte nicht das Hauptgeschäft der Kanonisten seyn, wie wir bereits gesagt haben; überdieß fürchteten sie, durch eine zu häufige Anwendung von Dissonanzen das Ohr zu beleidigen, und ihre Scrupel in dieser Beziehung waren im höchsten Grade übertrieben. Indem sie auf diese Weise einem Grundsatze gehorchten, der an und für sich mit den Regeln der reinen Composition nichts gemein hatte, konnten sie bei'm Beginnen nicht immer voraussehen, zu welchen harmonischen Resultaten sie der Kanon führen würde, und so stießen sie jedesmal an, sobald sie einer andern Zusammenstellung der Noten, als dem vollkommenen Accord, Majore oder Minore, begegneten. Unter diesen unvorhergese-

henen oder zufälligen Combinationen gab es welche, die man als Ausweichungstöne in ihren dissonirenden Stufen dulden zu können glaubte. Andere dagegen trafen das Ohr so hart, daß man sie kaum unter dem Titel als Ausweichungstöne passiren lassen wollte. Je mehr sich der Styl des Kanon verfeinerte, um so mehr Entdeckungen machte man in der Classe der geduldeten Accorde; allein um so mehr vermehrten sich auch die wehethuenden Dissonanzen, und es bedurfte so wenig, um in der Einbildung Ohren zu verletzen, die Alles fürchteten, was in den Büchern nicht den Namen von Consonanzen führte. Es ergaben sich eine Menge Fälle, in denen die Regel des Kanons, ja, die der Harmonie Nein sagte. Das gab hinreichenden Stoff zum Streite. Auf welche Seite zweier Mächte sollte man sich stellen, die beide den Schwur der Treue von Seiten der Musiker erhalten hatten? Die Harmonie opfern und das Ohr zerreißen, dazu war man nicht mehr barbarisch genug; die Gesetze des Kanons einzuschränken, die vor Augen liegende Symmetrie und die mathematische Genauigkeit zu stören, dazu war man noch zu einfach, um daran zu denken. Wenn man aber diese beiden Puncte nicht in Uebereinstimmung brachte, so verschwand das Verdienst, eine Schwierigkeit besiegt zu haben und die Arbeit verlor jeden Werth in den Augen der Beurtheiler. Die Nothwendigkeit ist die Mutter der Erfindung. Man suchte nach Auswegen, und nach und nach, im Laufe langer Zeiten fand, man die Vorbereitungen, die Auflösungen, die Synkopen oder Bindungen, die Anticipationen, die Retardationen, die Regeln, welchen die Ausweichungstöne,

Fermaten u. s. w. unterliegen, lauter Entdeckungen von der höchsten Wichtigkeit, die Anfangs wie eine Art von Vertrag zwischen den Anforderungen der Harmonie und dem eigensinnigen, aber nicht weniger unumschränkten Eigenwillen der Fuge galten. In diesen Kunstgriffen der erhabenen Composition erblickten unsere Voraltern ein Heilmittel, keineswegs aber eine Nahrung für das Ohr, von dem sie, als weise Aerzte, mit großer Mäßigkeit und Sorgfalt Gebrauch machten. Aber sobald das Ohr einmal die verbotene Frucht der Dissonanzen gekostet hatte, so gewöhnte es sich mit der Zeit so gut daran, daß das, was wehegethan, in Lust, und die technische Nothwendigkeit in eine ästhetische sich verwandelte. Von da an wurden die mit Vorbedacht eingeführten und durch das Wohlgefallen daran vermehrten dissonirenden Verwickelungen, die Seele der vervollkommneten contrapunctischen Musik.

Wenn ich mich aber nicht unrichtig ausgedrückt habe, so muß der Leser begriffen haben, daß der Kanon die Quelle des ganzen harmonischen Reichthums ist, und daß nie dergleichen Entdeckungen stattgefunden hätten, wenn man von Anfang an den Irrthümern des melodischen Styls oder der freien Inspiration gefolgt wäre.

Nachdem der Kanon einige Zeit von den Adepten der Musik nur zu profanen Zwecken, und als ein seltenes und unterhaltendes Curiosum*) benützt worden war, wurde er

*) Der älteste Kanon, den Burney anführt, ist auf einen weltlichen Text componirt: Sumer is icumen in Lhude sing Cuccu.

auch in die Kirchencomposition aufgenommen. Dort konnte er sich mit dem römischen Choralgesange verbinden, den er später durch eine Reihe von Verträgen, die, soweit sie die Form betrafen, annehmbar, für das Wesen aber verderblich waren, aus seiner unumschränkten Herrschaft vertrieb. Der Choralgesang sollte fortwährend die Mittelstimme singen, wie er es seither gethan, Note für Note, während der Kanon die anderen Stimmen für sich in Anspruch nahm. Aus dieser Uebereinkunft ging die älteste Form der Kirchenwerke, soweit sie den Contrapunct betraf, hervor; man konnte dabei den *Canto fermo* noch deutlich darin heraushören; dann kamen aber die mannichfaltigen Abwechselungen des Kanons, die, immer mehr sich vermehrend, die Stimme des traditionellen Gesanges deckten und endlich ganz unterdrückten. Damit war es nicht abgethan, daß eine Scheidungsmauer zwischen dem Ohre und dem Kirchengesange errichtet worden war, die nur für die Augen bestand; bald erlaubten sich die Musiker Mittelstimmen von ihrer Erfindung und noch viel häufiger populäre Melodieen an seine Stelle zu setzen. Der Gebrauch, die ganze Musik einer Messe auf einen ganz profanen Gesang zu gründen, ist beinahe eben so alt, als die Entstehung des Contrapunctes. Herr Kiesewetter, der die flammändische oder belgische Schule in das glorreiche Recht des höhern Alters wieder eingesetzt hat, welches ihr andere Geschichtsforscher abgesprochen hatten, gibt uns Beispiele der Arbeiten eines Dufay, Eloy und Faugues, den Häuptern einer Schule vor Ockenheim, welche die Ersten waren, denen man ohne zu große Uebertreibung den Namen

von Componisten beilegen kann. Dufay, der älteste dieser Dreie, hat eine Messe über das Lied l'homme armé geschrieben. Josquin, der Heros des fünfzehnten, und Palestrina, der Heros des sechszehnten Jahrhunderts, haben aber dasselbe Lied ihre gelehrtesten, wenn nicht ihre schönsten Kirchenwerke geschrieben.

Burney läßt sich über diesen Gebrauch heftig aus. Gibt es etwas Ungereimteres und Anstößigeres als die Messe nach Straßen- und Kneipenliedern singen zu lassen? Es gibt Bemerkungen, vor denen ein verständiger Mann sich hüten muß, gerade weil sie Jedermann macht. Vor Allem hätte aber der gelehrte Doctor daran denken sollen, daß diese Gewohnheit, so profan und abgeschmackt sie auch erscheinen mag, sich drei Jahrhunderte lang erhielt, was für eine Absurdität, die sich nicht verbirgt und nicht entschuldigt, ein außerordentlich langes Leben ist. Sodann hätte Burney einsehen sollen, und zwar besser als irgend ein Anderer, daß hier die Inconvenienz in der Idee von der Sache und nicht in der Sache selbst liegt. Die für den canto fermo angenommene Volksmelodie wurde nicht in der Art verwendet, wie eine heut' zu Tage sogenannte Hauptmelodie, und sie übte nur geringen Einfluß auf den Charakter des Werkes, dem sie zur Basis diente. In die Mittelstimme verwiesen, geändert und variirt, vermehrt oder vermindert, je nach den Anforderungen des Kanons, häufig durch lange Pausen unterbrochen, zerrissen und frei zwischen den anderen Stimmen nachgeahmt, oben und unten vom Contrapuncte gedeckt, wurde diese Melodie selbst für die unkenntlich, welche sie alle

Tage sangen. Es war also, wenigstens für das Ohr, nichts Anstößiges dabei.
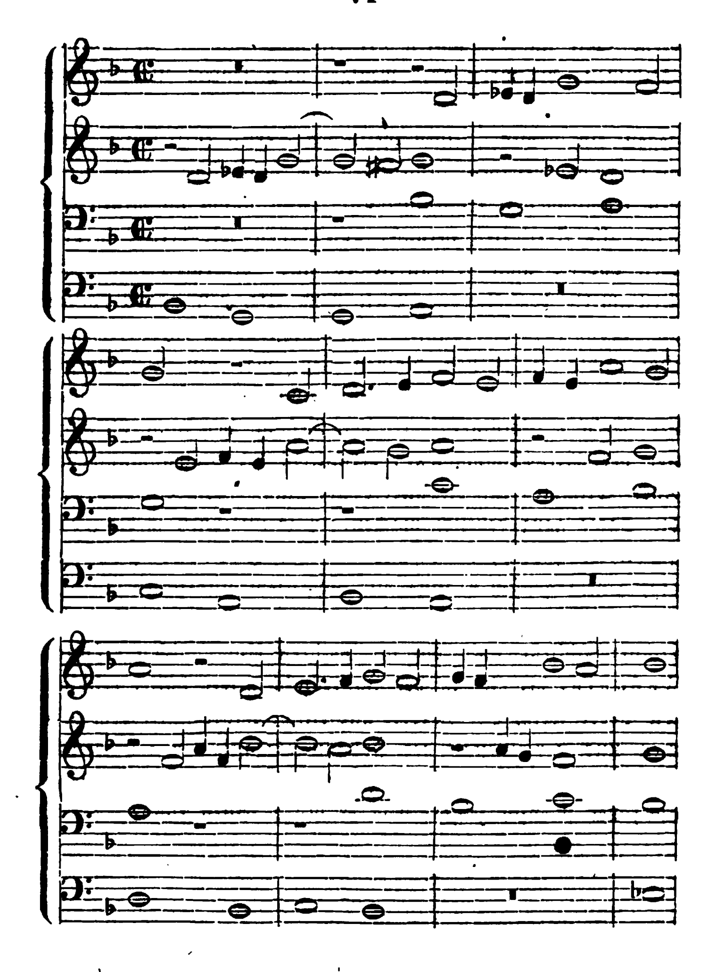
Dieser Gebrauch hätte an und für sich wohl verdient, die ernsteste Aufmerksamkeit der Geschichtsschreiber in Anspruch zu nehmen. Burney und seine Mitgenossen hätten nachforschen sollen, welche technische Nothwendigkeit, eine dem religiösen Geiste jener Zeit scheinbar so fremde und zuwiderlaufende Gewohnheit, drei Jahrhunderte lang aufrecht halten konnte; sie hätten sich fragen sollen, welches Wunder den scholastischen Pedantism veranlaßt habe, eine Sache aus der musikalischen Praxis des Volkes zu entlehnen, die er so sehr verachtete, ein Pedantism, sagen wir, der mehr als in jeder andern Kunst und Wissenschaft, in der Musik einen unübersteigbaren Berg von griechischen und lateinischen Worten anhäufte, die entweder keinen Sinn hatten, oder nur falsche Begriffe erweckten, und meistens mit der Musik gar nichts gemein hatten; ein Pedantism, der wie ein Alp auf ihr lastete und sie fast zu erdrücken drohte. Wer vermag uns diesen ungeheuern Widerspruch zu erklären? Ich schmeichle mir, ihn in All' dem, was ich bereits über die natürliche Musik und die ursprünglichen Hilfsquellen der Musik gesagt, erklärt zu haben.

Die Componisten, welche lange Zeit und nothwendiger Weise außer Stand waren, Etwas zu erfinden, was einer Melodie glich, hatten zur Aufführung ihres contrapunctischen Gerüstes einen ersten und unbeweglichen Vorwurf nöthig, den man aus diesem Grunde *canto fermo* nannte. Man entnahm ihn zuerst dem Choralgesange der Kirche;

nachdem aber die Kenntniß des Contrapunctes und der Harmonie bedeutende Fortschritte gemacht hatte, wovon die Schöpfungen der alten flammändischen Schule Zeugniß ablegen, sah man wohl, daß der Choralgesang mit seinen unnatürlichen Tonleitern eine beengte und lästige Operationsbasis wäre. Was sollte man aber an seine Stelle setzen? erfinden war schwer; glücklich erfinden noch schwieriger, wenn nicht gar unmöglich. In dieser Verlegenheit mußten die Musiker, wohl gegen ihren Willen ohne Zweifel, erkennen, daß die Volkslieder, die viel singbarer und hinsichtlich der Klingfähigkeit und des Rhythmus viel charakteristischer waren, als alles, was die Kunst hervorzubringen im Stande war, sich bei weitem leichter zu den verschiedenen Entwickelungen des fugirten Contrapunctes hergaben. Viele anständige Leute sind durch die Noth schon zu Dieben geworden, aber zu schamhaften Dieben, welche die Entdeckung mehr fürchteten, als die Strafe für den Diebstahl. Das ist die Geschichte der alten Contrapunctisten. Sie verbargen dem Volke seine Lieder und verstanden es, sich gegen die Anklagen des Ohres zu verwahren, denn sie sündigten nicht in der Absicht, um ihre Kirchenwerke melodischer zu machen, sondern, ich wiederhole es, einzig im Interesse des Contrapunctes, und dieß zeichnet sie vor einigen Modernen des sechszehnten Jahrhunderts aus, welche eben diese Lieder nahmen und Begleitungen, der Melodie zu Liebe, das heißt den Liedern zu Liebe, hinzufügten.

Nichtsdestoweniger fing auf diese Weise das melodische Element des in die Arbeiten der Contrapunctisten sich einzuschlei-

chen. Mit einer singbaren Mittelstimme mußten die anderen Stimmen, die mehr oder weniger nach seinem Vorbilde gemacht waren, auch ein wenig singen. Ueberdieß hatte man gegen ein armes, seines weltlichen Textes entkleidetes Liedchen nicht dieselben Rücksichten zu beobachten, als gegen den traditionellen Choralgesang. Man nahm sich gegen dasselbe alle Freiheiten heraus, von denen wir bereits gesprochen haben; man zerstückelte es und construirte mit seinen Trümmern den Kanon. Diese neue Art, den *canto fermo* zu behandeln, die ihn seiner Unantastbarkeit entkleidete und ihm nichts als seinen Namen ließ, war den Bedürfnissen des contrapunctischen Styls besser angepaßt und darum auch der Melodie günstiger, weil der Gesang, der sonst Gefangener der Mittelstimme war, vermittelst der Nachahmung von einer Stimme auf die andere überging. Ein Beispiel wird die Sache ganz deutlich machen. Wir entlehnen es bei Josquin de Prés, Josquinus oder Jodocus Pratensis, jenem großen Manne mit doppeltem historischen Antlitze, jenem Genius des Ueberganges, der die Liste der Notenberechner schließt und die der wahren Componisten eröffnet. Josquin, der sich in der Jahreszahl geirrt hatte, erschien, wie Jeder weiß, zweihundert und etliche Jahre unter dem Namen und der Gestalt des Johann Sebastian Bach wieder. Der Verstoß in der Zeitrechnung glich sich dadurch wieder aus; der Mensch zeigte, was er Alles leisten könne.



Es ist dieß das Hosanna einer Messe, die aus *faisans regrès*, einem Liede gemacht ist, welches Baß und Mittelstimme in einen strengen Kanon unter sich theilen, und dessen obere Stimmen eine Art von umschriebener, aber hinsichtlich der Harmonie sehr uncorrecter Fuge darstellen. Die Cadenzen vom dritten auf den vierten, und vom neunten auf den zehnten Tact, mußten selbst die Ohren damaliger Zeit zerreißen.

Es gibt in der Geschichte der Musik ein berühmtes Factum, das eigentlich mit früheren Vorgängen im Widerspruche zu seyn scheint. Josquin, sagt man uns, war ein Genius ersten Ranges; er verdunkelte alle seine Vorgänger und seine Werke dienten selbst den Componisten in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts zum Muster. Fielen aber nicht auch in diese Epoche die Klagen des Concils zu Trient über den Verfall der Kirchenmusik, Klagen, deren Richtigkeit die Geschichtsschreiber nicht in Abrede zu ziehen versucht haben, da sie sie uns melden. Sie waren nur zu wohl begründet. An wem lag also die Schuld dieses Verfalls, als in den Schülern der flammändischen Schule, den Zöglingen desselben Josquin, den Burney sogar den Vater der modernen Harmonie nennt, obgleich er nichts weiter als der Großvater, der Vater des wahren Vaters ist, welcher sich Palestrina nennt. Wie konnte also zu gleicher Zeit Fortschritt und Verfall stattfinden? Man prüfe den Notentext, welchen ich vor Augen geführt habe und er wird viel deutlicher antworten, als die Prosa der Historiker. Man wird zuerst einen ungeheuern Fortschritt darin gewahr werden, soweit es sich

um die Tonsetzkunst handelt, die unter der Feder des großen Josquinus Pratensis bereits in den Zustand der Musik überging; dann wird man aber auch sehen, über was sich die Väter des Conciliums von Trient, und mit ihnen alle gute Katholiken beklagten, die in die Kirche gingen, um die Messe zu hören. Sie beklagten sich nicht gerade über den Verfall einer noch zu jungen und vor Allem zu unvollkommenen Kunst, als daß sie Zeit gehabt hätte, sich zu verderben, sondern darüber, daß der contrapunctische Styl den alten Kirchengesang getödtet habe, und daß er die Worte des Ritus nicht mehr zu hören erlaube, vor lauter Fugen, Nachahmungen und anderen kanonischen Spielereien, in denen sie wie in einem Wirbel untergingen. Eine solche Kunst, wie groß auch ihr Werth in den Augen der Kunstverständigen war, artete in ihrer Anwendung in offenbaren Mißbrauch aus, und darum mußte der nicht harmonische Gregorianische Choralgesang, der die Kirchenmusik im Zustande der Natur vorstellt, vor dem andern den Vorzug zu verdienen scheinen.

Der Compositionsstyl, der so gerechte Klagen hervorrief, hätte auch noch zu anderen Beschwerden Veranlassung geben können. Abgesehen von dem Schaden, welchen die Kanonisten den Worten zufügten, verfehlte sich die Musik an und für sich gegen alle Rücksichten, die sie den religiösen Acten schuldete, welche sie bekleidete: allein darüber konnten sich weder die Männer der Kirche, noch die Componisten, noch sonst Jemand damals beunruhigen. Dazu hätte ein Urtheil des Charakters der Musik gehört, und die der damaligen

Zeit besaß noch keinen; man hätte von der harmonisch-mathematischen Wissenschaft etwas verlangen müssen, was die poetisch-musikalische Kunst allein hätte liefern können, und diese Kunst war noch unbekannt. Der Ausdruck bestand noch gar nicht, oder wenn er sich irgendwo fand, so konnte dieß nur in der Ausführung der Fall seyn. In der Anordnung der Noten sieht man nicht den Schatten davon.

Unbedeutendheit, das ist der bezeichnendste und allgemeinste Charakter dieser zweiten Periode der Musik, die einen Cyclus von ungefähr dreihundert Jahren umfaßt, und welcher bei den ältesten Monumenten des geschriebenen Contrapunctes beginnt und mit Palestrina, dem ersten unter den ausdrucksvollen Componisten sich schließt. Er war die Zeit der gallo-belgischen Suprematie, welche durch mehrere Generationen von Contrapunctisten begründet und aufrecht erhalten wurde, von der Dufay, Ockenheim, Josquin und Willaert die Meister, die Häupter und Repräsentanten waren. Eine Reihenfolge ununterbrochener Fortschritte reihen sich in der That an die ziemlich regelmäßig gemessenen chronologischen Distanzen, welche diese vier Regierungen der ältesten musikalischen Dynastie trennen, deren Gesetze Europa anerkannt hat. Man könnte sie also in die verschiedenen Epochen eintheilen, wie es die Historiker gethan hatten und thun mußten; aber von unserem Gesichtspuncte aus, der nicht der ihrige ist, bemerkt man durch die Daten, die Eigennamen und die Fortschritte hindurch nichts als die fortgesetzte Entwickelung einer einzigen und derselben Periode. Welcher Unterschied des Wissens auch zwischen Dufay und

Josquin bestand, so bringt sie eine noch viel hervorspringendere Aehnlichkeit in den Augen der Modernen einander nahe. Wir setzen Beide in eine und dieselbe Kategorie von Musikern, weil in der That weder der Eine noch der Andere diesen Namen verdiente. Bei ihnen befand sich der musikalische Sinn anderswo, als in der Anerkenntniß der Ohren; denn sie suchten ihn außerhalb der Harmonie, Melodie und des Rhythmus. Sie glaubten Noten combiniren zu können, wie man Zahlen combinirt; und statt dieser ordnete man die Noten wie die Wörter einer unbekannten Sprache, über die man nach bestimmten Regeln ihrer Zahl und Symmetrie verfügte, wie es den Augen zusagte; ein Verfahren, welches dem geraden Verstande derer, zur Zeit, in welcher dasselbe geübt wurde, absurd erscheinen mußte, was aber heut' zu Tage nicht mehr der Fall wäre, da wir selbst seine entferntesten Folgen zu würdigen wissen. Diese scheinbar ganz müßige Arbeit, deren erste Erfolge so geringfügig, so barbarisch und so gothisch waren, um uns des Ausdruckes der Historiker zu bedienen, war in Wirklichkeit keine andere als eine Lehrlings- oder Entzifferungsarbeit, auf die sich die Contrapunctisten mit allem Eifer warfen, ohne deren Erfolg zu kennen, welcher der Zukunft angehörte. Gott allein wußte es. Vermöge der Nöthigung, die nicht verstandenen Wörter der musikalischen Sprache auf alle Arten anzubringen, zu versetzen, umzukehren, zu gruppiren und zu combiniren, entlockte man ihnen nach und nach das Geheimniß ihrer Bedeutung; und nachdem man einmal ihren Sinn durchschaut hatte, so gab dieser von selbst die melodisch-logischen und

harmonisch-grammatikalischen Constructionen an, die von nun an erforderlich waren, um ihn hervorzubringen. Von der Gerichtsbarkeit der Augen ging die Musik stufenweise an die nur zu lange müßig gebliebene Gerichtsbarkeit des Ohres, vom Zustande der völligen Schmarotzerpflanze in den Stand der Poesie über. Im sechszehnten Jahrhundert wurde die Musik endlich Musik; denn dieses denkwürdige Jahrhundert sprach den menschlichen Geist mündig!

Das Mittelalter vermachte bei seinem Erlöschen den Zeiten der Civilisation, die heraufgezogen kamen, zwei Formen, welche Alles enthielten, was es bis dahin von gelehrter Musik gegeben hatte: den Choralgesang und den Kanon. Diese Formen besaßen nichts, was dem Ohre hätte schmeicheln können, mochte man sie vereinigen oder trennen. Der Choralgesang ohne den Kanon war noch keine Musik; mit dem Kanon hörte er auf zu seyn, und letzterer selbst war noch nichts Weiteres, als ein sonores Geräusch, welches das Latein der Liturgie verschlang; ein Verlust, der um so mehr zu bedauern war, da keine musikalische Interpretation des Sinnes der Worte an seine Stelle trat. Die Dinge gingen von Tag zu Tag schlechter, bis endlich gegen die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts die Geduld der Zuhörer endlich ermüdete, weil die Vernunft zu erwachen anfing. Alles schrie gegen eine Musik dieser Art, mit Ausnahme derer, die sie machten. Weg mit dem Kanon! hieß es, und wahrscheinlich dachten die Musikfreunde im Stillen, auch weg mit dem Choralgesang! Allein der Choralgesang war beinahe so alt, als das Christenthum; auch der Kanon zählte viele Jahre. Konnte man

mehrere Jahrhunderte lang einen wissenschaftlichen Weg verfolgt haben, der jetzt ganz unnütz und entschieden unfruchtbar für die Zukunft seyn sollte? Das hieße zugeben, daß die Menschheit ihre Zeit ebenso verlieren dürfe, wie ein einzelner Mensch, was nicht der Fall ist. In dem allgemeinen Streben des menschlichen Geistes gibt es nichts absolut Unnützliches; allein wir beurtheilen das, was vor unseren Augen und Ohren vorgeht, häufig falsch, wie der Leser eines Buches ohne den Schluß, oder der Zuschauer eines Dramas ohne dessen Entwickelung urtheilen würden. Wenn das Buch unverständlich, das Drama abgeschmackt und unmoralisch erscheinen, so liegt der Grund darin, daß uns die letzten Capitel und die letzten Acte fehlen, die Alles erklären und rechtfertigen würden; und deßhalb ist die gleichzeitige Geschichte, handle sie von Musik oder einer andern Sache, stets schwer zu schreiben. Wer als Musikfreund die Verdienste, die zeugungsfähige Kraft des römischen Choralgesanges vor Palestrina hätte beurtheilen wollen, würde sich sehr getäuscht haben, nicht wahr; wer als Professor der Aesthetik die Bedeutung der Fuge vor Händel und Bach, oder ohne sie zu kennen, wie J. J. Rousseau es gemacht hat, hätte prüfen wollen, würde sich nicht weniger getäuscht haben; und diese Irrthümer im Urtheile würden um so größer erscheinen, ein je besserer Beurtheiler derselbe für sein Jahrhundert gewesen wäre.

Vermöge der Arbeiten der belgischen und flammändischen Meister hatten die Contrapunctisten endlich jene Sicherheit und mechanische Fertigkeit erlangt, welche ihnen erlaubte,

troß der enormen Gewichte, die jeden ihrer Schritte zu hemmen schienen, dennoch mit einer gewissen Leichtigkeit und Anmuth sich zu bewegen. Bereits waren der Contrapunct gefügiger und die Harmonie etwas geläutert geworden und im Stande zu dem wahren Zielpuncte der Musik mitzuwirken. Die Stunde einer glorreichen Wiedergeburt schlug für die Musik, vor Allem aber für den Choralgesang; er war der Aeltere und wartete seit mehr als tausend Jahren darauf. Das war nicht mehr als billig!

Im Jahr der Gnade 1565 befahl Gott seinem Knechte Aloysius von Präneste den Choralgesang, diese träge Form, mit dem Hauche des Genius zu beleben; und Aloysius erwiederte: Herr, Dein Wille geschehe; und der umgewandelte Kirchengesang ertönte gleich dem Chore der Engel wieder; die erhabene Kirchenmusik erschien in heiligem Strahlenkranze. Der Papst, die Cardinäle, das ganze Volk warfen sich vor der Unsterblichen zu Füßen. Verneigen auch wir uns vor dem großen Namen Palestrina, der Ehre der katholischen Kirche und dem Ruhme Italien's. Heil dem göttlichen Menschen, den Griechenland unter seine Götter erhoben hätte, wenn es einer seiner Söhne gewesen. Er kam und die Handlanger der Harmonie machten dem Baumeister Platz; durch seine Stimme einigen sich die unförmlichen, mit so vieler Mühe seit Ambrosius und Gregor gesammelten Materialien zu einem Tempel von imposantester Majestät; die Musik, kaum noch stumm, obgleich wohlklingend, fängt an zu sprechen und die menschliche Seele antwortet ihr. Sie spricht von Gott, wie um vor Allem ihm zu danken, daß

er ihr eine Sprache verliehen hat. Der musikalische Scepter, den die Niederländer provisorisch geführt hatten, ging von diesem Zeitpuncte an in die Hände der Italiener über, um während zweier Jahrhunderte vermöge der legitimsten und am wenigsten angefochtenen Ansprüche in denselben zu bleiben.

Palestrina könnte sich in mehrere große Musiker vertheilen. Man findet zuerst in ihm den Schüler der flammändischen Schule, der als Contrapunctist alle seine Lehrer übertraf; ferner den Madrigalisten, welcher zuerst vielleicht dahin strebte, die Worte auszudrücken, und ferner den Schöpfer des Styls, der seinen Namen trägt und ehemals alla Capella genannt wurde. Wir haben nur in dieser letztern Eigenschaft von ihm zu sprechen, in einer Beziehung also, welche einen in seiner Art einzigen Menschen aus ihm macht. Für das Uebrige war die Zeit noch nicht reif, weder für die Fuge, noch für die ausdrucksvolle Melodie. Für uns ist Palestrina der Harmonie gewordene Choralgesang nach dem wahren Charakter der Kirchenmusik, so wie wir ihn in den Improperia und mehr noch im Stabat Mater finden, das am Palmsonntage in der Sixtinischen Capelle in Rom gesungen wird. Weil wir durch ihn auf die erste große Umwälzung der Kunst, die Entstehung der wahren Musik stoßen, und weil Palestrina das Band bildet, durch welches die todten Werke des Calculs sich an die durch das Gefühl, den Geschmack und die Phantasie eingegebenen Werke knüpfen, so müssen wir untersuchen, worin der Styl alla Capella sich von dem Vorangegangenen unterschied, und in was er sich von der modernen Musik unterscheidet.
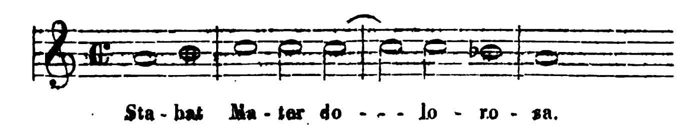
In seiner äußern Form reproducirte der Styl alla Capella den vereinigten Contrapunct des vierzehnten Jahrhunderts, welchen die Meister des fünfzehnten anzuwenden verschmähten, oder nur sehr selten anwendeten, und den sie mit einer gewissen Verachtung stylo familiare nannten. Palestrina brachte aber eine inniger verbundene und correctere Harmonie in demselben an; er mischte eine leichte Dosis kanonischer Würze darunter, welche die Composition hob, ohne den Worten zu schaden; und statt den canto fermo in die Mittelstimme zu verlegen, versetzte er ihn in die obere Stimme, wo er sich freier entfalten und die Aufmerksamkeit des Ohres mehr fesseln konnte. Das hieß den Hauptgesang in sein Recht zu singen wieder einsetzen, und einen Weg eröffnen, den Keiner der Vorgänger des römischen Schwanes zuvor durchlaufen hatte. Der Unterschied zwischen den modernen Tonsetzern, die für Palestrina mit den Melodisten des siebenzehnten Jahrhunderts beginnen, liegt namentlich in der Wahl der Accorde.

Damit einige Einheit der Melodie und des Tones in ein Werk komme, was eine fast unumgänglich nothwendige Bedingung jeder modernen Musik ist, muß die Harmonie hauptsächlich aus den verschiedenen Gattungen der Dreiklänge, Septimen und Nonen-Accorden zusammengesetzt seyn, die ihren Sitz in den diatonischen Intervallen der Tonart haben, welche der Componist gewählt hat. Geht man in eine andere Tonart über, um einige Zeit darin zu verweilen, so folgt eine andere Familie von Accorden auf die erste und beherrscht einstweilen die Modulation, bis zur Rückkehr des Grund-
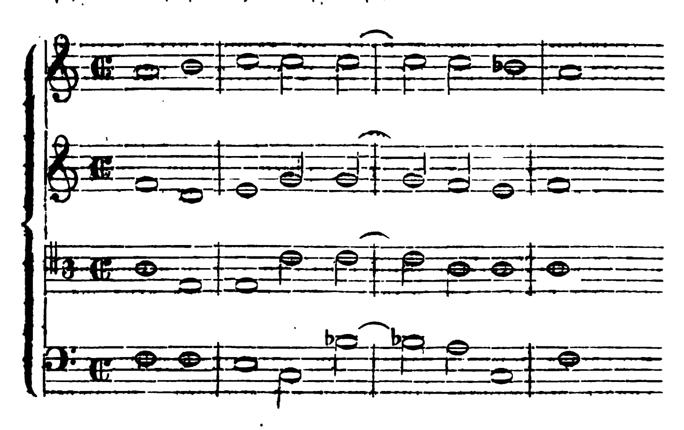
tones, dessen Abwesenheit nie zu lange dauern darf, weil das Ohr sich sonst ein fremdes Land angewöhnen, und sich in dem seinigen, wenn es dahin zurückkehrte, nicht mehr erkennen würde. Das ist das System der modernen Klingfähigkeit, das wahrhafte und vollständige System, das für jede Dur-Tonleiter 15 Haupt- oder radicale Accorde und 12 für jede Moll-Tonleiter gibt*), welche Accorde, multiplicirt mit all' ihren respectiven Versetzungen, dem Componisten unermeßliche Hilfsmittel zur Verfügung stellen, vermöge der er die Harmonie in den Grenzen der Tonart variiren kann, ohne daß er nöthig hätte, eine einzige ihm fremde Corde anzuschlagen. Die ganze Masse dieser Hilfs- und verwandten Accorde, welche nur eine abhängige Existenz und eine relative Bedeutung haben, die nicht durch sich selbst bestehen, und immer im vollkommenen Accord det Tonart endigen, in dem sie ihre Lösung und ihr Ende finden, stellen die kreisförmige Bewegung eines Systems um das Centrum seines Schwerpunctes vor; sie machen die Einheit und die Gleichartigkeit eines Stückes in harmonischer Beziehung aus. Eine Melodie vermöchte nichts zu sagen oder irgend Etwas an und für sich auszudrücken, wenn sie nicht aus dem Gefühle der modalen Verhältnisse fließt, von dem wir gesprochen haben; weil es aber andererseits in jeder Melodie unbestimmte Töne gibt, welche das Ohr über ihren Ursprung in Unsicherheit lassen, weil sie mehrerer, oft sehr verschieden-

*) Nach der Classification des Herrn G. Weber, die mir bis jetzt als die beste erscheint.
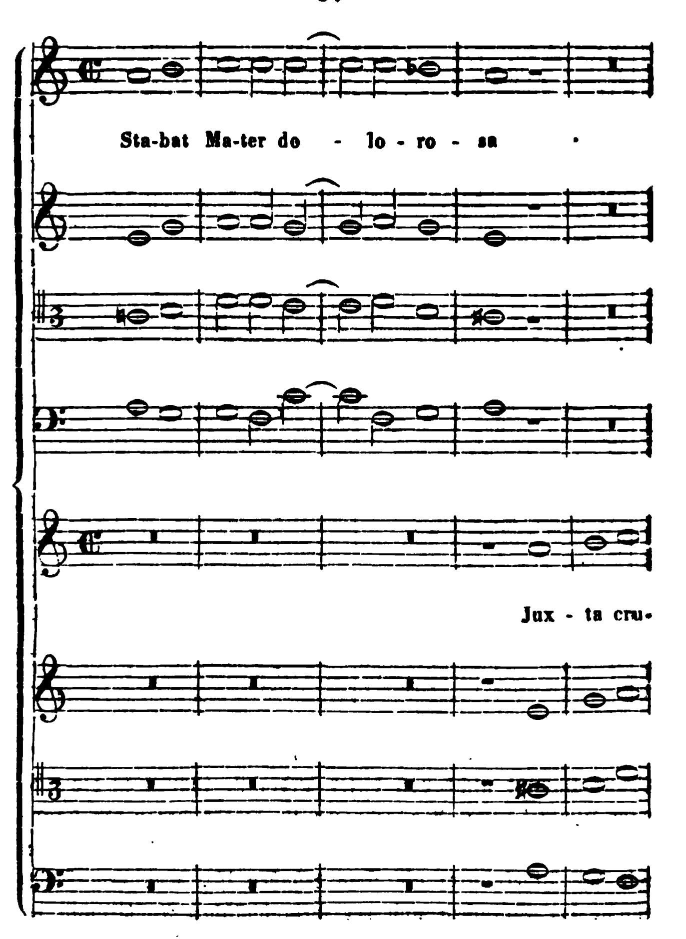
artiger Auslegungen fähig sind, so ist das Vorhandenseyn der Accorde unumgänglich nothwendig, um ihren Sinn und Charakter bestimmen zu können. Hierin liegt das ganze Wissen des Harmonisten. Ein solcher Reichthum hinsichtlich der Mittel des Ausdruckes durch die Harmonie war der Zeit, in welcher Palestrina lebte, noch unendlich fern, eben so fern als die Präcision, Kühnheit, Mannichfaltigkeit und Anmuth der Contouren, die in den Umrissen der modernen Musik glänzen. Die meisten Hilfs-Accorde waren ihm unbekannt. Er kannte wohl den dominirenden Septimen-Accord; er hat ihn sogar ohne Vorbereitung und mit allen seinen Intervallen angewendet; aber diese Art von Harmonie erscheint in seiner Musik nicht anders, als ein seltener Zufall oder als eine Sache des Instincts. Sein gewöhnlicher und systematischer Gang besteht in einer Reihenfolge von vollkommenen Dur- und Moll-Accorden, vermischt mit einigen Sexten-Accorden, zwischen welchen eine so geringe modale Affinität besteht, daß man die Tonart nicht daraus erkennt. Kaum daß von Zeit zu Zeit ein unmittelbar unter dem Grundtone liegender halber Ton, oder eine Septime auf die Tonart des Stückes hinzudeuten sich erlauben. Nichtsdestoweniger ist Palestrina's Harmonie im Allgemeinen rein, vermöge der großen Correctheit im Gange der Stimmen. Die Noten werden alles dieß viel besser sagen. Ich denke mir, ein heutiger Musiker sollte über folgende vier Tacte des Choralgesanges eine harmonische, aber ganz einfache und natürliche Erklärung von sich geben.
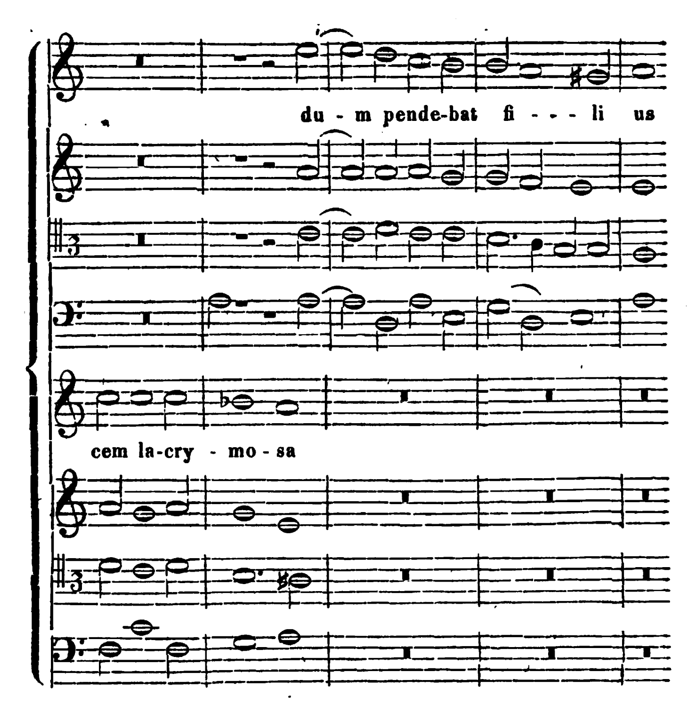


Man sieht, daß nichts unbestimmter ist als die Tonart dieses Fragments. Geht es aus C, oder aus F, oder aus G Dur, oder gar aus A Moll? Es mag darum seyn. Ich entscheide mich für F, und fülle schnell meine vier Linien aus.



Das ist sehr einfach, sehr natürlich. Ganz sicher, wird man mir erwidern und zwar dergestalt, daß es kaum der Mühe verlohnt, es anzuhören. Unbedeutende Melodie, gewöhnliche Harmonie. Wohlan, weil man mit meiner Arbeit nicht zufrieden ist, so höre man Palestrina; vielleicht wird man es mit diesem mehr seyn.


Sta-bat Ma-ter do - lo - ro - sa
Jux - ta cru-



Wie klingt dieß? — Schön, erhaben, göttlich! Diese Musik stammt nicht von dieser Erde; sie kommt in der That vom Himmel. Ja, Palestrina ist gerade wegen der Kenntnisse erhaben, welche die Musiker seiner Zeit nicht hatten, wie die Bibel durch all' Das erhaben ist, was dem Reichthume der Sprachen und der metaphysischen Ausbildung des

Geistes, zu den Zeiten, in welchen sie geschrieben wurde, abging. Man bemerke wohl, daß mit melodiereicheren und ausdrucksvolleren Cantilenen eine Harmonie wie die Palestrina's unmöglich wäre; sie geht nur im Choralgesange, der seinerseits als trivial und gewöhnlich alle Combinationen von Accorden zurückweis't, die der zierlichen Melodie angehören. Palestrina macht noch keine Abtheilung der Wortsätze; der Effect seiner rein harmonischen Gesänge gleicht den Eindrücken einer Aeolsharfe. Seine feierlichen Dreiklänge fallen in gleichen Intervallen, ohne charakteristischen Rhythmus auf einander und tönen wie Gottes Stimme wieder, jenes dreieinigen Gottes, von welchem der harmonische Dreiklang eines seiner unergründlichsten materiellen Sinnbilder zu seyn scheint. Da sind keine oder fast keine jener verbindenden Accorde, um vermittelst derselben eine Causalität und eine Abhängigkeit zwischen den großen Offenbarungen des Absoluten zu Wege zu bringen; keine jener üppigen oder pathetischen Dissonanzen, das Bild unserer Glückseligkeit eines Augenblickes, unserer vorübergehenden, weichen oder aufgeregten Stimmung; kein Rhythmus, der dem Fluge der Zeit folgt, nach den Pulsationen eines sterblichen Herzens gemessen; mit einem Worte, nichts, was einen weltlichen Gedanken erweckte und die Sprache fleischlicher Leidenschaften spräche. Das ist eine Kirchenmusik, wie nie Jemand eine wahrhaftere componirte. Sie enthält durchaus keine profane Beimischung, sie ist von einer ewigen Schönheit, weil sie auf etwas Unwandelbarem, so zu sagen auf der elementaren Verwendung des Accords ruht; sie ist antik, und das ist einer ihrer kost-

barsten Vorzüge, weil ihre Antiquität kein Alter kennt, die Alles vergrößert und so mächtig zu der Verehrung beiträgt, die man für heilige Dinge hegt. Und in der That, die Zeit hat Palestrina verjüngt. Seine heut' zu Tage so originelle und frappante Modulation mußte es im sechszehnten Jahrhundert viel weniger seyn, oder war es vielleicht gar nicht, als man allgemein auf diese Weise modulirte. Sich vermittelst der Jahre zu verjüngen, ist das nicht ein ganz außerordentliches Geschick, namentlich für einen Musiker!

Auf diese Weise wurde der älteste und der erhabenste aller Ausdrücke der Musik zur Wirklichkeit, der religiöse oder christlich-kirchliche Ausdruck. Es war nicht mehr wie billig, daß eine auf den Altären der Christenheit geborene Kunst, deren lange und gebrechliche Kindheit die Kirche allein, gleich einer zärtlichen Mutter, beschützt hatte, die Erstlinge ihrer Mündigkeit als Opfergabe auf die Altäre derselben niederlegte. Sie that damit nichts Anderes als ihre ebenfalls durch die Kirche neu erweckten Schwesterkünste, die Malerei und Baukunst, und zwar ganz nach dem wahrhaften christlichen Geiste ad majorem gloriam Dei.

Im Vorbeigehen müssen wir noch bemerken, daß das sechszehnte Jahrhundert die Epoche des kurzen Ruhmes einer Nation war, die heut' zu Tage um anderer Titel willen Geltung erlangt hat, und sich leicht darüber tröstet, keine großen Künstler hervorbringen zu können, weil sie besser wie jede andere die fremden bezahlen kann. Wenn Palestrina Nebenbuhler zu seiner Zeit hatte, so müssen wir sie in England suchen. Dort glänzten der bewunderswerthe Tallis

und sein noch bewunderungswürdigerer Schüler William Bird. Er war Organist der Königin Elisabeth und konnte folglich als Protestant unter dem Einflusse des reformirten Cultus sich nicht zu der grandiosen Einfachheit und dem so erhabenen kirchlichen Ausdrucke des römischen Meisters aufschwingen; dagegen war er vielleicht als Contrapunctist Palestrina überlegen. In seinem fugirten Gesange liegt mehr Charakter, Melodie und Klingfähigkeit, als ich in dem von irgend einem Componisten jener Zeit entdecken konnte, aus welchem Grunde seine Harmonie sich zuweilen auch mehr der modernen Harmonie nähert. Dasjenige unter seinen Werken, welches Burney erwähnt, wäre in jeder Beziehung eines Organisten unserer Zeit würdig, vorausgesetzt, daß einer jetzt noch im Stande wäre, vierzigstimmig zu schreiben. In nur vierzig Stimmen, nicht weiter!

Bald nach Tallis und Bird erlag die englische Musik, die mit der italienischen Musik gleichen Schritt hielt, der vandalischen Wuth der Puritaner. Diese müssen Alles bis auf die Wurzel ausgerodet haben, denn es wuchs Nichts mehr nach. Nur Purcell entging der allgemeinen Verwüstung. England, welches fünfzig Jahre lang nur seufzte und psalmodirte, hielt diesen Anfangs für einen Gott; allein Purcell leuchtete nur einen Augenblick, gleich einem Regenbogen nach einem Gewitter, um von den Strahlen Händel's, jenes großen Lichtes, das zu Anfang des letzten Jahrhunderts über Albion aufging, verdunkelt zu werden.

Die Kirchenmusik sollte nicht lange das bleiben, zu was sie die Patriarchen der Harmonie gemacht hatten, rein und

ernst, gleich einem Gemälde Holbein's, von den beiden entgegengesetzten Seiten das Unendliche berührend, sowohl durch die Großartigkeit des Effects des Ganzen, als durch die wundervolle Zartheit des Einzelnen, wie die gothischen Tempel, in denen sie eine christliche Zuhörerschaft erbaute. Sie verband sich mit den Fortschritten der Kunst und mit dem Geiste der Zeiten, die darauf folgen. Die zierlichen Cantilenen, die Gesangs-Solos, wurden in ihren Werken zugelassen, so daß sie nach und nach, gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, schön wie die Oper wurde, und zwar so schön, daß die Dilettanten darüber vergaßen, zu Gott zu beten, so schön daß sie heut' zu Tage nur als eine Profanation des schlechten Geschmackes und als ein beklagenswerthes Monument der Schwäche der Componisten erscheint. Sagt nicht Jomelli, der Gelehrte seiner Zeit, der sich Unterricht im Contrapuncte vom Pater Martini, dem letzten Ueberbleibsel der Contrapunctisten vom alten Schlage erbettelte, nicht genug, wie sehr die gründlichen musikalischen Studien damals im Vaterlande der Palestrina, Alexander Scarlatti und Leo vernachlässigt waren. Der Mißbrauch des melodischen Styls tödtete die Musik der römischen Kirche ebenso, wie früher die Uebertreibung des kanonischen Styls sie getödtet hatte. Sie ging unter, weil sie von der verbotenen Frucht der Musik des Theaters gekostet hatte, die übrigens, nach den gleichzeitigen Partituren zu urtheilen, nicht auf dem Baume der Weisheit wuchs. Nun wurde einem zweiten Palestrina, der größer als der erste war, denn er war ein allgemeiner Reformator, der Auftrag zu Theil,
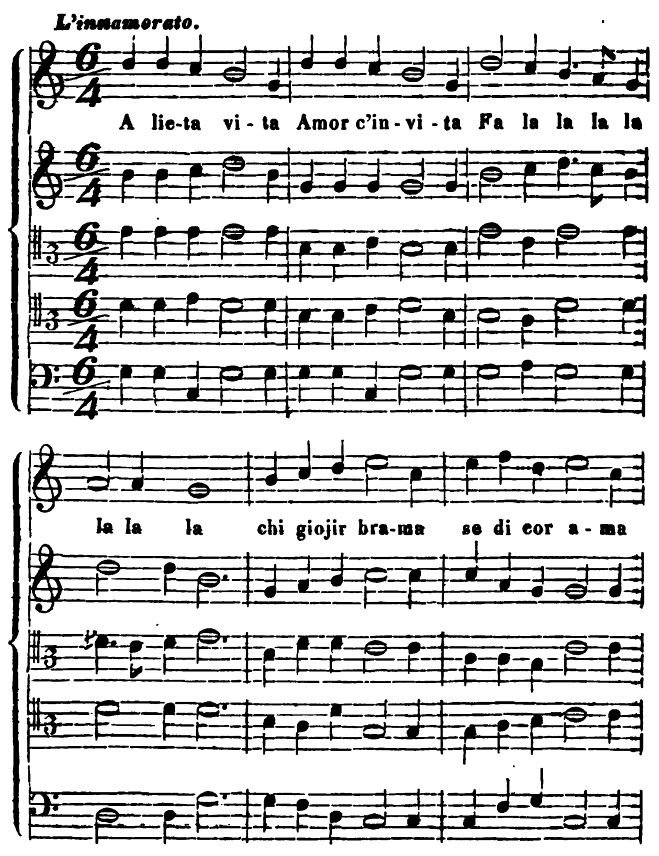
der Musik der lateinischen Kirche ihre antike Heiligkeit zurückzugeben, indem er ihr die modernen Reichthümer nicht nur erhielt, sondern sogar verzehnfachte. Der Tempel der Wahrheit mußte eine über allen weltlichen Stimmen erhabene Stimme haben; eine Stimme, welche mit Hilfe der vereinten Gewalt der Fuge und des kirchlichen Gesanges, der ausdrucksvollen Melodie und der bis in die untersten Tiefen erschütternden Harmonie, der Orgel und des Orchesters, als ein grosses Ganzes, von Gottes Größe mit derselben Pracht und derselben verführerischen Gewalt predigte, wie die schweigsamen Wunder der Malerei und der Architektur zu den Seelen der Getreuen sprachen. Die Musik erhielt ihren Rafael und Michel-Angelo in einer Person vereint, wie sie zwei Jahrhunderte früher ihren Holbein und Albrecht Dürer gehabt hatte.
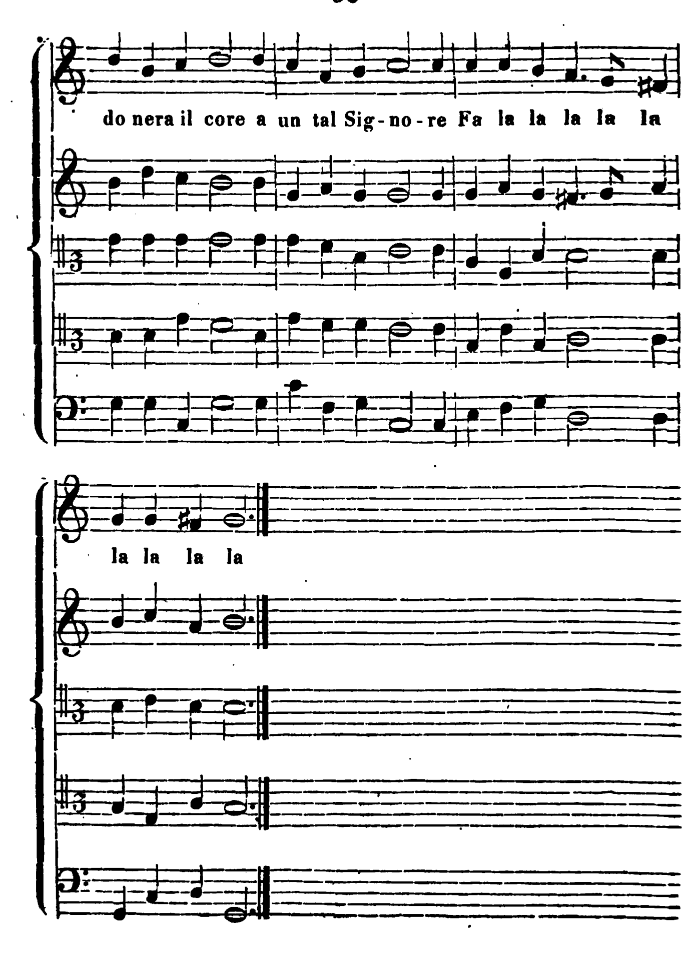
Zu derselben Zeit, in welcher die Werke der heiligen Gattung zu dem wahren religiösen Ausdrucke gelangten, wurde die weltliche Musik ebenfalls eine unabhängige und reele Sache, und zwar vermöge des ihr eigenthümlichen harmonisch-melodischen Styls. Gewöhnlich bringt man die Entstehung dieses Styls mit der Gründung des musikalischen Drama's in Italien in Zusammenhang. Das ist aber ein Irrthum. Der melodische Styl bestand bereits und war von dem Choralgesange und der Fuge des sechszehnten Jahrhunderts gänzlich geschieden, auch war er das Product der nothwendigerweise thätigen Ursachen, welche bereits in dieser Einleitung erwähnt wurden, und nicht einer zufälligen Ursache, wie es der Gedanke und die Begründung des Schauspieles,

das man jetzt Oper heißt, waren. Sobald man hinreichend Harmonie verstand, um den Gesang auf nur halbwegs correcte und natürliche Weise begleiten zu können, so mußte das ursprüngliche und bis dahin unausgebildete Element der Musik, seine zwar vergessenen aber nicht verjährten Rechte wieder einnehmen. Es ging mit dem Bedürfnisse, Melodieen zu haben, wie mit all' den Bedürfnissen, die vermöge fortschreitender Civilisation entstehen; man fühlte es, sobald den Componisten die Möglichkeit gegeben war, es befriedigen zu können. Die Erfindung eines ausdrucksvollen Gesanges war aber für die Meister des sechszehnten Jahrhunderts eine noch sehr schwierige Sache, so daß sie anfingen, diesen neuen Styl an bereits fertigen Melodieen, das heißt an Volksliedern zu erlernen. Die Zeitgenossen Palestrina's wagten als Melodisten noch nicht, mit Leichtigkeit und Anmuth die Eingebungen der einfachen Natur zu bezwingen. Man arrangirte neapolitanische Lieder mehrstimmig; *(Canzonette, Villote* und *Villanelle alla Napolitana)*; man variirte andere Nationallieder für Instrumente; man componirte *balletti* oder Tanz-Arien, die man spielen und nach denen man tanzen konnte. Von den ersten Tönen der Sing- und Tanzmusik an, der Musik für Jedermann, wurde Jedermann Musiker; die Musikfreunde erstanden schaarenweise, gleich den Fliegenschwärmen, welche die ersten Strahlen der Frühlingssonne hervorlockt. Man wird es mir ohne Zweifel danken, wenn ich ein Muster der Musik gebe, welches die Dilettanten des sechszehnten Jahrhunderts entzückte. Ein *balletto* von Gastoldi de Carravaggio (es befindet sich in einer 1581
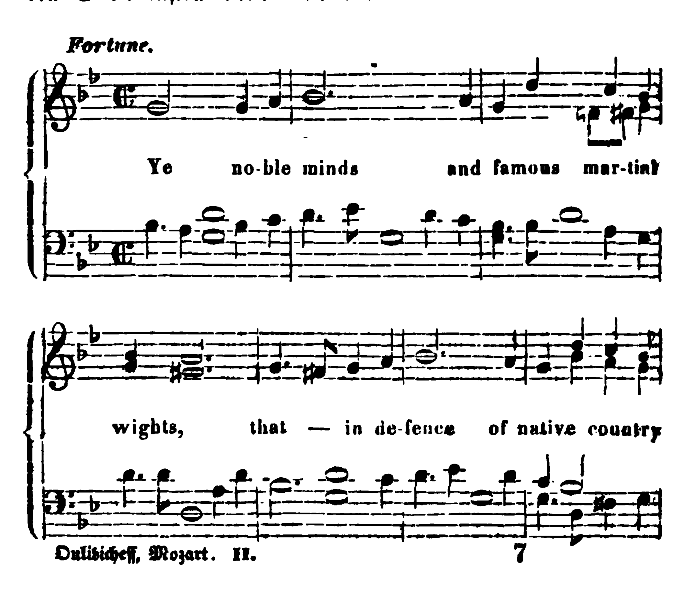
herausgekommenen Sammlung) wird zeigen, welcher Art die vielstimmigen Piecen des eleganten Styls jener Zeit waren.
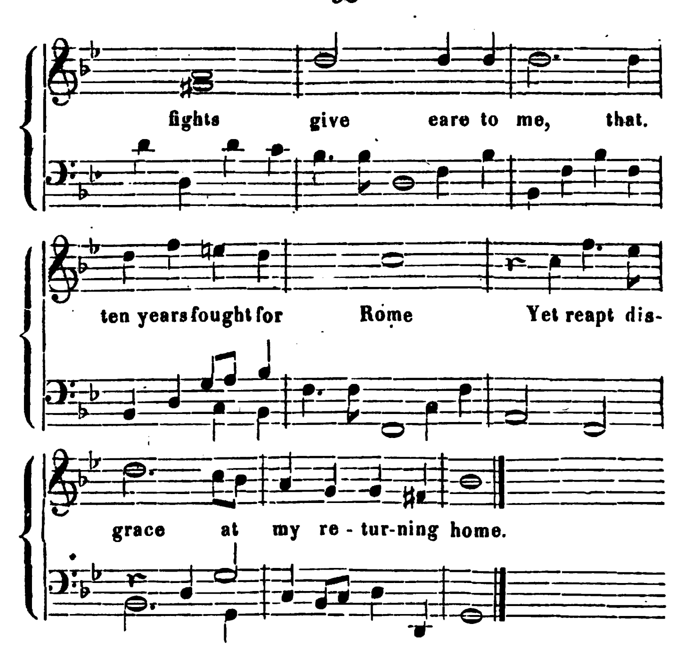
L'innamorato.




do nera il core a un tal Sig - no - re Fa la la la la la
la la la la

Das klingt beinahe wie moderne Musik, wie man sieht, sowohl was Melodie als was Harmonie anbelangt. Man verändere einige vollkommene Accorde, die gegen die modale Verbindung anstoßen, in Septimen-Accorde, und man wird einen kleinen, melodischen, wohl cadenzirten, ganz correct geschriebenen Chor unserer Zeit haben, dessen Ausdruck zwar ziemlich gewöhnlich ist, der aber vor 250 Jahren sehr originell seyn konnte. Das Folgende ist aber noch viel merkwürdiger und interessanter; es ist eine alte englische Ballade für eine Stimme, mit Begleitung des Claviers. Sie wurde von Bird instrumentirt und variirt.





Diese, einem Musikbuche (Virginal-Book) der Königin Elisabeth entnommene Piece, erscheint mir in mehr als einer Hinsicht bemerkenswerth. Obgleich die Melodie von *Fortune*, selbst zu Elisabeth's Zeit für alt galt, so möchte man sie doch, vermöge ihrer Wendung und ihres Ausdruckes, für eine von gestern halten. Die Tonart derselben ist so präcis, die Modulation so bestimmt angegeben, daß Bird, trotz der harmonischen Ueberlieferungen des sechs-

zehnten Jahrhunderts, sich hier in keinem Accorde geirrt hat, daß er den Gesang ganz auf moderne Weise bekleidete, und selbst dem Basse jenen charakteristischen Gang gegeben hat, der ihn vor den anderen Stimmen auszeichnen muß, und den er nie zuvor gehabt hat. Melodie und Baß umschlingen sich hier in fruchtbarer Vereinigung, um sich nie wieder zu trennen, um von nun an einen Leib und eine Seele auszumachen. Ein großer Moment in der Geschichte der Musik. Hier sehen wir die Musik den ungeheuern Kreislauf ihrer Elementar-Fortschritte vollenden, und dadurch, daß sie an ihren Ausgangspunct gelangt, ihr Ziel erreichen; hier vereinigen sich die beiden Elemente der Musik, eines durch das andere gereinigt, verbessert und vervollständigt, auf ihr gemeinschaftliches Princip zurückgeführt, in ein unauflösliches Ganzes, nachdem sie Jahrhunderte lang gleich zwei heterogenen und feindlichen Fractionen gewesen waren, wovon die eine eine unvollkommene Wissenschaft, und die andere eine unfruchtbare Natur vorstellte. Der lange Antagonism der Musik im Zustande der Natur und der Musik im Zustande der Kunst erlischt in der wundervollen Romanze, die ich oben gegeben habe, und welche ich mit Recht so benenne, denn man könnte sie heute noch singen, ohne daß Jemand ihr Alter erriethe.

Das musikalische Drama, an welches wir jetzt gelangen, und welches gerade mit dem siebenzehnten Jahrhunderte seinen Anfang nimmt, war so weit davon entfernt, bei seiner Entstehung zur Vervollkommnung des melodischen Styls beizutragen, daß es im Verlaufe von fünfzig Jahren weder

einen Chor, noch eine Cantilene hervorbrachte, welche sich nur entfernt mit den oben angeführten Beispielen messen könnten. Um etwas Besseres zu finden, muß man bis auf Stradelli und Carissimi herabgehen.

Wie schwach, wie unbedeutend und wie wenig im Verhältnisse zu ihren Endresultaten auch die ersten lyrisch-dramatischen Versuche waren, welche die Oper erzeugten, so verdienen sie doch nichtsdestoweniger unsere ernsteste Aufmerksamkeit. Wenn auch die Idee des lyrischen Drama's nicht die nothwendige Ursache war, so war sie doch in ihren entfernten und im Anfange vollkommen unvorhergesehenen Folgen das thätigste Beförderungsmittel dieses außerordentlichen Anstoßes, der im achtzehnten Jahrhunderte die Kunst so hoch und so weit erhob, und von welchem das unsrige den Zweck zu definiren und das Ziel zu bestimmen hatte, über welchen hinaus man schon einen weitern Fortschritt erkennt, der schon mehrmals gewechselt hat, noch wechselt, fortwährend wechseln wird, welcher aber nichtsdestoweniger ein unbestreitbarer Fortschritt in allen Zweigen der Composition seyn wird, wie sie es bis zu Mozart's Zeiten einschließlich war.

Der Gedanke des musikalischen Drama's gebar zuerst das Recitativ, welches eine seiner ersten Bedingungen war; sodann, als diese besser begriffen wurde, sah man nach und nach daraus entstehen: die dramatische Melodie, welche allein die Gattung feststellen konnte, und die Instrumentalmusik in großer Symphonie, welche zur Begleitung des Gesanges in einem großen Schauspielhause unumgänglich nothwendig geworden war, seitdem der Gesang einer einzelnen Stimme

übertragen worden, und endlich die Virtuosität mit all' ihren Blendwerken. Unter der ausschließlichen Herrschaft des contrapunctischen Styls beschränkte sich das Talent der Ausführung natürlicher Weise darauf, im Tacte zu bleiben und nicht zu detoniren.

Ich kenne keinen Schriftsteller, der sich die Mühe gegeben hätte, bemerklich zu machen, daß ein so fruchtbringender Gedanke, dem Geiste der Menschen, welche ihn faßten, nur als eine literarische und der Musik nur wenig günstige Verbesserung erschien, wie der Leser weiter unten selbst sehen wird. Es scheint mir, daß man diesen Umstand nicht ohne eine Bemerkung und ungeprüft übergehen kann.

Die Verwendung der Musik zu den theatralischen Vorstellungen geht so weit zurück, als diese Vorstellungen selbst. Schon bei den Griechen war die Musik von der Tragödie und Komödie unzertrennlich; im Mittelalter füllte sie zum Theil die heiligen Possenspiele aus, die man Mysterien, geistliche Stücke und sacramentliche Handlungen nannte; später verwendete man sie zu den Zwischen- und Maskenspielen! bei den Balleten mußte man sie haben; und nachdem die Stücke überhaupt einen regelmäßigern Charakter angenommen hatten, diente sie, wie in unseren Tagen, dazu, die Zwischenacte auszufüllen. Zuweilen nahm man sie auch bloß als eine Zugabe oder als Episode in ein Werk auf. Aber keine dieser Verwendungsarten der Musik bei Theaterstücken brachte das musikalische Drama hervor, oder war auch nur der Anfang desselben. Keine war ein Theil des Fundamental-Princips, daß der Gesang die natürliche

Sprache oder die einzige Form des Wahren in der Oper sey, wie es die Verse in einer Tragödie in gereimter Sprache sind, und folglich aus diesem Grunde nie unterbrochen werden dürfe, wenn nicht ein poetischer Widersinn und eine Lüge daraus entstehen solle. Uebrigens fehlte es mehr daran, daß man nicht wußte, wie man es angreifen solle, als an den richtigen ästhetischen Begriffen. Es gab noch keinen für das Theater passenden Styl, und Niemanden, der das Bedürfniß desselben verstanden hätte. Der dramatische Styl war ohne Nutzen, so lange die Musik sich nicht mit der Handlung identificirte und gleichsam nur als eine Zugabe erschien, die man nach Willkür mitlaufen lassen oder weglassen konnte. Hymnen und Chöre der Teufel im Choralgesange, Volks-Melodieen, Arien zum Tanzen, ein Untereinander der Instrumente und zuweilen eine Art von musikalischem Recitiren, voll der possierlichsten Ungereimtheit, wie das *Ballet comique de la Royne* zum Beispiel*), mehr verlangte der Geschmack des Publicums nicht, und Alles stimmte in diesem Schauspiele vollkommen mit einander überein. Poet und Musiker konnten sich als Brüder umarmen; Keiner hatte dem Andern Etwas vorzuwerfen, noch brauchten sie sich zu beneiden.

Im Ganzen war diese Art noch besser als der madrigalische Styl, der gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts auf dem Theater vorherrschte, wovon der *Antiparnasso d'Orazio Vecchi*, der in Modena im Jahre 1581 gespielt wurde, einen Beleg bildet. In dieser *commedia*

---

*) Am Hofe Heinrichs III., Königs von Frankreich, 1581 gegeben.

armonica sind Chöre und Monolog sämmtlich in Madrigalen geschrieben. Man denke sich den Helden des Stückes, der seine Leiden oder seine Liebe in einer fünfstimmig fugirten Arie hererzählt. Die Sänger befanden sich hinter den Coulissen, und der Schauspieler, der um der größern Täuschung willen sich ebenfalls singend stellen mußte, führte, wie ich voraussetze, eine entsprechende Pantomime aus.

Einige adelige Florentiner, Leute von Geist und Geschmack, an deren Spitze Giovanni Bardi, Graf von Vernio steht, fühlten lebhaft das Lächerliche der Verwendung des Madrigal-Styls auf dem Theater und den Nachtheil, der daraus für die dramatische Kunst erwachsen mußte. Der Graf Vernio und sein zahlreicher Anhang von Freunden und Schützlingen bildeten einen literarischen Cirkel unter sich, eine jener tausenden von Akademieen mit und ohne Namen, mit denen sich damals die Halbinsel zu bedecken anfing. Alle diese Leute waren Hellenisten, Latinisten, Belletristen, Philologen und Archäologen, auch Dilettanten; aber es scheint, daß diese sämmtlichen Mitglieder weit mehr im Sophokles und Euripides, als im Contrapuncte bewandert waren. Aus diesem Grunde mußten sie auch weniger wie Andere Geschmack an der gelehrten Musik ihrer Zeit finden, welche den Dilettantism so wenig begünstigte und deren Anerkennung die Studien und speciellen Kenntnisse eines Mannes vom Fache erforderte. Namentlich mißfiel ihnen die mehr als unmenschliche Behandlung, welche die Contrapunctisten den Dichtern angedeihen ließen. Wir haben bereits gesehen, wie zerstörend der alte Fugenstyl, nicht allein auf die poe-

tische Harmonie, sondern auch auf die ganze grammatikalische Construction einwirkte. Man wiederholte die Worte bis in's Unendliche; man verlängerte die Sylben ohne Maß und Ziel; man veränderte die Längen in Kürzen und umgekehrt; man zerriß die Sätze ohne alles Mitleiden; man warf einem zu gleicher Zeit den Anfang, die Mitte und das Ende eines Satzes in's Ohr; der Text war nichts als ein verstümmelter und unkenntlich gewordener Cadaver, von dem man fast ohne Metapher hätte sagen können: *disjectae membra poetae.* Schon seit lange erweckte die beleidigende Verachtung oder vielmehr diese Taschenspielerei mit den Worten den gerechten Unwillen der Literaten. Den Mißbrauch der Musik, wie sie war, zu verbessern, wäre von geringen Folgen gewesen; die Fuge war ihrer Natur nach unverbesserlich. Man mußte sie vernichten; man mußte eine neue Musik schaffen, die anders als der Contrapunct und anders als die Volksmelodieen lautete, welche nicht würdig waren, mit der edeln und classischen Poesie verbunden zu werden, wie sie, ohne allen Zweifel, unsere Schöngeister von Florenz sie machten. Wo sollte man aber die Elemente dieser Neuerung hernehmen? Welches Vorbild sollte man erwählen? Mit wem anders sollte man sich gegen die lebenden Musiker verbinden, wenn nicht mit den todten, von denen alle Weisheit und alles Licht herrührte? Man beschwor also den Geist der griechischen Musik herauf in den Saal der akademischen Brüderschaft des Palastes B e r n i o, wie es die alten Gesetzgeber der Harmonie sechs oder sieben Jahrhunderte zuvor auch gethan hatten. Dießmal antwortete das Gespenst unverständ-
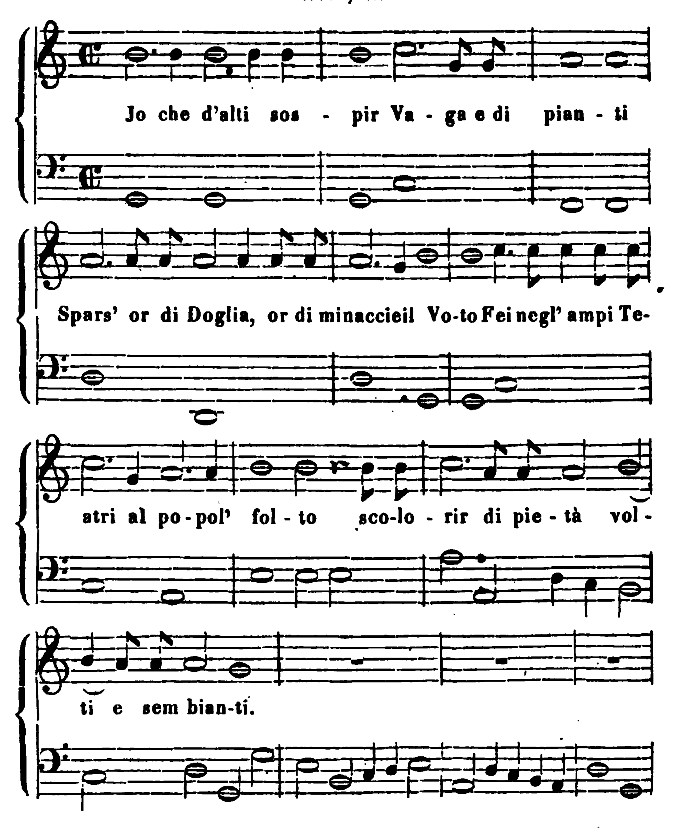
lich auf die an dasselbe gerichteten Fragen. Man gefiel sich nämlich nicht mehr darin, Boethius zu commentiren; man ließ die Theorie bei Seite, und hielt sich einzig an einige Begriffe, die ebenso gewiß schienen, als sie deutlich waren, und aus welchen man einen unmittelbaren und praktischen Nutzen ziehen konnte. Es war also klar erwiesen, daß die Griechen ihre Theaterstücke mit Musikbegleitung von Anfang bis zu Ende recitirten; daß sie Instrumente besaßen, welche die Stimme stützten und begleiteten; daß die Chöre bei ihnen im Chore und die Hauptpersonen allein sangen; daß ihre Gesangsprache sich nicht sehr von dem Fallen und Steigen der Worte entfernte; daß sie, so zu sagen, keinen eigentlichen Rhythmus hatten u. s. w. u. s. w. Nach diesen Anhaltspuncten und unter der persönlichen Leitung des Grafen Vernio machte Vincenzio Galilei, der Vater des großen Galilei und einer der eifrigsten Vorkämpfer gegen die zeitgenössische Musik, die Versuche zu einer Monodie (einstimmiger Gesang, Solo) oder Declamation vermittelst Noten. Er recitirte, so gut er konnte, ein Bruchstück aus Dante, die Episode des Grafen Ugolino, wobei er sich mit der Laute begleitete; und die ganze Akademie klatschte mit Entzückung, der, dießmal echten Wiedergeburt der Alten, Beifall zu. Alle meinten, daß der moderne Contrapunct vor diesem Schattenbilde in Staub zerfallen müsse, das eben so wenig Form als Substanz hatte, und das mit dem Namen stilo nuovo, stilo *rappresentativo* oder *recitativo* und *musica parlante* getauft wurde. Es gab, wie uns die Geschichte berichtet, viele Personen, die sich über Galilei und seinen

rauhen Styl sehr lustig machten. Es waren dieß Ignoraten, Contrapunctisten und Melodisten, die Nichts von der sprechenden Musik verstanden, weil sie griechisch mit ihnen sprach, was diesen Leuten hebräisch klang.
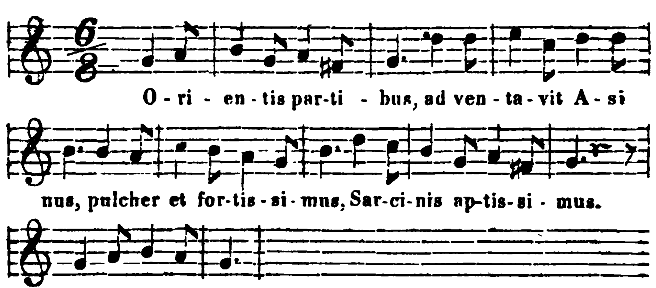
In hohem Grade ermuthigt durch diesen Succeß im kleinen Kreise, entschloß sich die Gesellschaft Vernio, die erhabene Erfindung im Großen auszubeuten, sie in ihrer wahren Bestimmung anzuwenden, nämlich auf dem Theater, das sie neu gestalten sollte, indem sie die Musik zum Schweigen und die Poesie zum Singen brächte, die schon lange nicht mehr sang, obgleich sie beharrlich behauptete, daß sie singe; der Plan wurde ebenso rasch ausgeführt als entworfen. Rinuccini, einer der Dichter der Gesellschaft, machte die Gedichte; zwei andere Glieder, die sich Musiker nannten, Peri und Caccini, denen sich Monteverde später anschloß, setzten die Declamation und die Orchesterbegleitung in Noten, und ganz Florenz klatschte voll Bewunderung den auf einander folgenden Vorstellungen von *Dafne, Euridice, Arianna, Orfeo* und anderen Stücken Beifall zu, die man mit Recht als den Anfang der Oper betrachtet, obgleich kein Schauspiel auf der Welt derselben weniger gleichen kann. Man urtheile selbst.

Prolog zur Euridice,

gesungen durch die Tragödie selbst und durch sieben Stanzen wiederholt.



Zieht aber nicht jeder Musikfreund dieser Musik, welche spricht und durchaus Nichts sagt, diesem harmonischen und melodischen Nichts, diesen mörderischen Octaven und Quinten folgendes vor:



jenes steinalte Lied, das man das ganze Mittelalter hindurch bei gewissen Festen sang.

Wir dürfen dabei nicht übersehen, daß es zu den Zeiten des Giovanni Bardi schon die Werke von Palestrina und Allegri gab; es gab Kirchen-Concerte von Viadana, die, ohne deßhalb aufzuhören, kirchlich zu seyn, doch sehr melodisch waren; es gab die Madrigale von Lucca Marenzio, in denen durch die Fuge einige Anmuth und Zierlichkeit durchschimmerte; es gab die Madrigale von Monteverde, die noch mehr und bessern Gesang hatten, als die von Marenzio; es gab die hübschen neapolitanischen Lieder und andere, von denen wir gesprochen haben; mit einem Worte, es gab gute Musik. Um sich also mit einer so ärmlichen Entdeckung als der *stilo nuovo* zu brüsten, um ihn

anderen Productionen weit vorzuziehen, von denen einige vorzüglich, die anderen genial und voll Kunst, wieder andere selbst für Jedermann angenehm und verständlich waren, mußte man sich nicht allein nichts um die Musik kümmern, sondern sie gar nicht empfinden. Es stellt sich demnach klar heraus, daß der Gedanke der Neuerer auf eine literarische Verbesserung hinauslief, deren Folgen die Musik tödten mußten und nur das Wort am Leben erhalten hätten. Man wollte an den Musikern das Wiedervergeltungsrecht üben.

Aber, wird man mir einwerfen, da der Graf Vernio und seine Freunde so wenig Musikliebhaber waren, warum ließen sie auf diese Weise die Theaterstücke singen, während doch die schlechteste gewöhnliche Declamation hundertmal besser gewesen wäre? Man vergesse jedoch nicht, daß dieser Beschützer der Schriftsteller selbst ein sehr eifriger Hellenist war, und daß er in dieser Eigenschaft die Vervollkommnung der dramatischen Kunst in einer unauflöslichen Verbindung der Poesie mit dem Gesange erblicken mußte, einem Gesange jedoch, der Sklave des Wortes, ohne Melodie und ohne Harmonie, gerade wie der der Griechen war. Er täuschte sich, wie man sieht, sowohl in seiner Ansicht über das Drama im Allgemeinen, als über die Mittel des lyrischen Drama's im Besondern; er täuschte sich über Alles; und eben seine Irrthümer, seine Vorurtheile als Gelehrter waren es, die ihn zu dem so wahren und so logischen Schlusse, in einem entgegengesetzten Sinne führten, nämlich: daß man vor Allem auf der Scene einer sprechenden Musik bedürfe (allerdings sprechend; das heißt nachahmend, analog, ausdrucks-

voll an sich selbst also gerade das Gegentheil von der seinigen); und, daß zweitens die Musik niemals eine Unterbrechung erleiden dürfe, sobald sie einmal wesentlich in die Handlung eingreife. Für Vernio bedeutete dieß soviel als keine Harmonie, keine Melodie und keinen musikalischen Ausdruck. Uns bedeutet aber dieß deren unausgesetzte Fortdauer. Den Erfindern der Monodie wurde also der sonderbare Ruhm zu Theil, die wahren Grundsätze zwar aufzustellen, diese aber verkehrt auszulegen, und, wo möglich noch schlechter anzuwenden. Es ging ihnen gerade wie den Alchemisten. Sie fanden Nichts von dem, was sie suchten, weder die antike Gesangsprache, noch die griechische Tragödie, noch ihre wundervollen Effecte, aber die Verfolgung dieser Art von Stein der Weisen, öffnete die Wege zu sehr interessanten und kostbaren Entdeckungen anderer Art. Abgesehen von den archäologischen Träumereien und der Abgeschmacktheit der Mittel, deren sie sich bedienten, lag in dem Grundgedanken der Florentiner Gelehrten etwas sehr Vernünftiges. Dem Dichter sein Recht zurückzugeben, verstanden zu werden, und die Musik an das Stück durch fortdauernde und unauflösliche Bande zu knüpfen, deren Nothwendigkeit bis jetzt Niemand begriffen hatte, das hieß den großen Grundsatz der lyrisch-dramatischen Wahrheit in seiner ganzen Ausdehnung aussprechen. Ein erleuchteter und fruchtbringender Grundsatz, der nothwendiger Weise in einer spätern Epoche und in geschickteren Händen Meisterwerke zu Tage fördern mußte. Für die gelehrte Welt war es genug, von dem Wege gesprochen zu haben, der einzuschlagen wäre; dabei mußte sie stehen

bleiben und nicht die Marschlinie vorzeichnen wollen. Alles Uebrige war Sache der Musiker.

Es ist wahr, es gab einen sehr berühmten und sehr gelehrten Mann, Monteverde, der von Anfang an sich in das Unterfangen des *stilo nuovo* mischte. Monteverde war der Erneuerer einer andern Gattung, und als Solcher dem Tadel seiner Mitbrüder ausgesetzt. Der Verdruß, welchen ihm diese Kritiken verursachten, die oft nur zu verdient waren, die Hoffnung sich in einer neuen Laufbahn auszuzeichnen, und vielleicht irgend ein Teufel, der ihn antrieb, veranlaßte ihn sprechende Musik zu machen, und, weil er Peri und Caccini hatte übertreffen wollen, so sprach er noch viel schlechter, als diese*). Es war dieß eine gerechte Züchtigung für seine Abtrünnigkeit. Er hatte um eines eiteln Götzenbildes willen den Cultus des Contrapunctes aufgegeben, zu welchem ihn sein Beruf und seine wahren Gefühle führten. Der unerträgliche Theater-Componist wurde später ein vortrefflicher erster Capellmeister an der St. Marcuskirche in Venedig.

Während die florentinische Gesellschaft den darstellenden Styl am profanen Drama in Anwendung brachte, machte ein römischer Edelmann, Emilio del Cavaliere, einen Versuch am heiligen Drama oder Oratorium. Die Genie's begegnen sich zuweilen ebenso wie die schönen Geister. Das Oratorium war eine Fortsetzung der alten Mysterien oder heiligen Handlungen, die man nicht mehr spielte, welche man aber, um die Menge herbeizuziehen, noch immer

*) Ich urtheile so nach den Beispielen, die sich in Burney vorfinden.

in einigen Kirchen Rom's sang. Durch eine Ausnahme aber, oder eine Vergünstigung, deren Grund uns die Geschichte nicht mittheilt, wurde das heilige Drama Cavaliere's, welches *l'Anima et il Corpo* hieß, in Rom mit Tänzen, Decorationen und allen Bedingungen eines wirklichen Schauspiels auf einem Theater aufgeführt, das in nächster Umgebung der Kirche *Santa Maria della Vallicella* liegt, aufgeführt. Cavaliere's Recitativ erscheint mir etwas weniger schlecht, als das der Florentiner, insofern es sich mehr dem Kirchengesange nähert. Die Chöre verdienen die Mühe nicht, daß man von ihnen spricht.

Eine dritte Gattung, deren sich die darstellende Musik bald bemächtigte, war die Kammer-Cantate oder das recitirende Drama, welches, von Anfang an mit dem Geschicke der Oper verbunden, nach und nach die verschiedenen Umformungen davon annahm, Meisterwerke unter den Federn von Carissimi und Scarlatti hervorbrachte, und als Gattung, in dem bewunderungswürdigen *Orfeo* von Pergolese erlosch.

Das Auftreten der sprechenden Musik hatte einen gleich ungeheuern Erfolg in dem heiligen wie in dem profanen Drama. Wie soll man sich den Beifall dieser monotonen und einschläfernden Recitation, dieses ermüdenden Psalmodirens erklären, deren Form und Accent die russischen Bettler allein beibehalten zu haben scheinen. Es ist dieß, ich gestehe es, nicht die anmuthigste Art, um Almosen zu betteln, aber ich behaupte, daß es das sicherste Mittel ist, eines zu erhalten. Der erklärteste Geizhals vermöchte einer solchen Aufforderung nicht zwei Minuten zu widerstehen. Und doch

hielt die schöne Welt des siebenzehnten Jahrhunderts diesen Gesang aus, der ganze Stunden lang fortdauerte, ja sie applaudirte, war entzückt, begeistert, bezaubert davon? War es die Musik von Peri und Caccini, die dieß hervorbrachte? Nein, gewiß nicht; man müßte mehr als leichtgläubig seyn, um dieß zu glauben. Die Menschen von damals hatten Nerven wie wir; und wenn ihnen etwas in der Oper gefiel, so war es sicher nicht die Musik, sondern viele andere Dinge, die ihr Interesse und ihre Empfindungen in Anspruch nahmen, sie verhinderten, den ganzen Eindruck dieser Musik zu fassen und sie wie gefühllos machten. Die Oper jener Zeit war eine Belustigung für Fürsten, ein seltenes und prächtiges Schauspiel, das nur für feierliche Gelegenheiten vorbehalten war, bei welchen der ganze Pomp des Hofes und der Glanz der festlichsten Gala entfaltet wurde. Euridice, zum Beispiel, wurde während der Festlichkeiten aus Veranlassung der Vermählung Heinrich's IV. mit Maria von Medicis gegeben. Wenn man die Ehre hatte, zu Festen dieser Art zugelassen zu werden, so fühlte man sich zu behaglich und zu glücklich, namentlich waren die Augen viel zu beschäftigt, als daß man die Elemente eines Schauspiels mit jener ruhigen Aufmerksamkeit und jenem kritischen Geiste analysirt hätte, welche uns die Gewohnheit verleihen, das jetzt ein tägliches Vergnügen für Jedermann geworden ist. Das Ganze des Schauspiels entzückte die Zuschauer, und dieses Entzücken erstreckte sich auch auf die Musik, auf die man nicht hörte.

Es steht übrigens eine Thatsache fest, welche bis zur

Evidenz beweis't, in welche Verachtung die sprechende Musik von dem Augenblicke an bei den Italienern sank, als sie aufhörte, etwas Neues zu seyn. Nachdem die Oper aus ihrer hohen Sphäre herabgestiegen war, und sich in eine industrielle Unternehmung, die *Impresa* verwandelt hatte, was etwa um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts der Fall war, bemerkten die Unternehmer auf ihren Ankündigungen weder den Namen des Dichters, noch den des Componisten. Dagegen las man den Namen des Maschinisten mit großen Buchstaben gedruckt. Worte und Musik zählten also in der Oper für nichts! Natürlich, ein auf die eine oder andere Weise so gänzlich leeres Schauspiel konnte nur durch großen scenischen Aufwand interessiren und sich halten. Man mußte zu all' den Kindereien, welche die Augen bestechen, seine Zuflucht nehmen; man sah die mythologischen Gottheiten an Seilen vom Himmel herabfahren und mittelst Versenkungen aus dem Tartarus heraufsteigen; die Scene wimmelte von Nymphen, Satyren, deren Spiele, Gelächter, Scherze und Liebeständeleien das Publicum entzückten; und um alle diese Wunder zu krönen, ließ man ganze Schwadronen Cavallerie auf dem Theater in den Stücken manövriren, in welchen die Heroen der griechischen und römischen Geschichte erschienen; das Publicum interessirte sich mehr für die Pferde als für die Reiter, wie auch nicht anders zu erwarten war. Zwischen diesen zwei Classen von Personen war die Partie nicht gleich. Die Sänger sangen nicht und spielten kaum, während die Pferde des siebenzehnten Jahrhunderts wohl schon einige Talente der unsrigen besitzen konnten.

Das Schauspiel in Italien war also gerade ebenso beschaffen, wie das spätere in Frankreich, welches die Zeitgenossen Ludwig's XIV. als den allgemeinen Vereinigungspunct der schönen Künste und als das Wunder der Wunder betrachteten. Quinault, die 24 Violinen des Königs und vor Allem das Geld des Königs, gaben in der That Baptiste Lulli einigen Vortheil vor seinen italienischen Vorgängern; Boileau war darum nicht weniger der beste Beurtheiler in Frankreich, als er sagte, daß man sich Nirgends mit so großen Kosten langweilen könne, als in der Oper.

Wir können nicht allen Verbesserungen, Fortschritten und Umwandelungen des lyrischen Drama's folgen. Dieß ist die Aufgabe der Geschichte. Die unsere besteht darin, in Kürze den Geist der Epochen zu schildern und schließlich anzudeuten, in welcher Hinsicht jede derselben dazu beigetragen habe, die Mozart'sche Epoche vorzubereiten. Wir lassen die Thatsachen und Eigennamen in den Hintergrund treten, welche wir bei dem Leser als bekannt voraussetzen, und sprechen nur von den allgemeinen Tendenzen, welchen das lyrische Drama bei den Italienern und Franzosen gehorchte, den einzigen Völkern, welche sich bis auf Mozart rühmen konnten, eine National-Oper besessen zu haben.

Italien, welches bereits von ausgezeichneten Musikern und einsichtsvollen Dilettanten wimmelte, beeilte sich die unerträgliche Last eines ewigen Recitativs ohne Charakter und ohne Instrumentation abzuschütteln. Schon waren Stradella, Carissimi, Cesti, Cavalli erschienen; Scarlatti folgte ihnen. Lauter jedem Musikfreunde theure

Namen. Sie brachten der Welt das wahrhafte, das große Geheimniß des dramatischen Styls; ein Recitativ, das bereits anfing, sich der grammatikalischen, logischen und rednerischen Betonung zu fügen; ein Recitativ, das die natürliche Sprache redete, und außerdem noch etwas Besseres, die Melodie, die Arien. Das seither rein Natürliche in der Melodie gestaltete sich zum Idealen, das heißt zum Natürlichen in höchster Vollkommenheit, das sowohl über dem ursprünglichen Gesange vermöge der Euphonie, der Schönheit der Formen und der Mannichfaltigkeit des Ausdruckes, als nach der Zahl und der Auswahl der Accorde, aus denen sie abstammte, stand. Durch sie allein wurde die Theatermusik zu jener wunderbaren, bezaubernden, allmächtigen Kunst für alle fühlenden Seelen, die man zwar früher schon geahnt, aber nie gekannt hatte. Die Italiener warfen sich vor diesem neuen Gott zu Boden, der ihnen die Welt unterwerfen sollte; sie führten den Gesang in der Oper ein; nach und nach opferten sie ihm alle ihre alten Götzen auf, sowohl den Olymp, wie den Tartarus, die Maschinerieen und den Tanz, ja selbst die Pferde. Noch einige Zeit und wir werden ihm selbst das Drama zum Opfer bringen sehen.

Die außerordentliche Begeisterung, welche die oben genannten Componisten ihren Mitbürgern einflößten, darf uns nicht überraschen. Diese Menschen entsprechen in der Reihenfolge des melodischen Fortschrittes Palestrina. Im Gegentheil, man erstaunt, wenn man die Gesangscompositionen von Carissimi durchgeht, diese, trotz ihrer großen Einfachheit, frischer und von glücklicherer Erfindung, als

eine Menge Arien zu finden, die sich aus dem achtzehnten Jahrhundert herschreiben. Ein einfacher chiffrirter Baß begleitet sie, und es liegt zuweilen in diesem Basse mehr Harmonie als in den Orchestern aus einer Epoche, deren sehr alte Leute sich noch erinnern könnten. Unsere Aufgabe kann nur darin bestehen, die Ursachen dieser relativen und localen geringern Beschaffenheit in dem musikalischsten Lande der Welt anzudeuten, zu einer Zeit, als die Kunst bei anderen Völkern, welche vorher nur eine sehr bescheidene Rolle in der Geschichte der Musik gespielt hatten, einen unermeßbaren Aufschwung genommen hatte.

In dem Verhältnisse, in welchem die dramatische Melodie durch neue Wendungen und Passagen sich bereicherte, entwickelte sich das Talent des Gesangsvortrages mit ihr, und fing an, auf die Arbeit der Componisten zurückzuwirken. Die Sänger, welche ehemals mit diesen nur eine Seele ausgemacht hatten, bildeten bald eine für sich bestehende Classe. Sie hatten ihr eigenes, von dem Maestro und Poeta streng geschiedenes Interesse, wodurch sie Einen wie den Andern bald zu beherrschen wußten. Unter allen Entzückungen, welche die Musik zu verschaffen vermag, steht das Vergnügen, welches eine schöne Stimme, im Verein mit glänzender mechanischer Fertigkeit, die man Virtuosität nennt, oben an, oder wird wenigstens am Allgemeinsten empfunden. Wenn einmal die Dilettanten diesen Genuß gekostet haben, ich verstehe darunter den großen Haufen der Dilettanten, die den Künstlern ihren Ruhm und ihre Einnahmen verschaffen, so werden sie in der Regel für alles Uebrige ziemlich gleichgil-

tig. Wenn nur die Musik der Art ist, daß sie dem Lieblingskünstler erlaubt, alle seine Mittel der Verführung und des Zaubers in Anwendung zu bringen; wenn nur das Drama, gleichviel auf welche Art, Gelegenheit zu Arien und Duetts für den ersten Sänger und die Primadonna bietet, so wird die Musik für hinreichend gut, das Stück für hinreichend vernünftig erklärt werden. Die Sänger begriffen ihren Vortheil und machten ihn auch geltend. Da sie besser wie der Maestro, sowohl den Umfang ihrer persönlichen Mittel, als die Möglichkeit des Solfeggiren's im Allgemeinen, und alle Feinheiten des Gewerbes kannten, vermittelst welcher es gelingt, das Publicum für sich zu gewinnen, so wurde ihnen bald ein großer Antheil bei der Composition einer Oper eingeräumt. Was sie von dem Maestro als Cantilenen erhielten, gaben sie ihm in Ausschmückungen oder Fiorituren und Bravour-Passagen, welche unter ihrer Eingebung der Partitur einverleibt wurden, zurück. Kaum war man im Besitz des unumgänglich Nothwendigsten für den Gesang, als sich auch schon der Luxus der Passagen kundgab, was man aus *l'Orontea* von Cesti ersehen kann, wo man in den ersten Theater-Arien, die componirt worden sind, welche vorfindet.

Dieses wachsende Ueberwiegen der Interessen der Ausführung über die vereinten Interessen der Partitur und des Buches hatte bei den Italienern die unvermeidliche Folge ihrer Ueberlegenheit in der Gesangskunst, die sie geschaffen, in der sie sich so früh schon auszeichneten, und welche sie so leidenschaftlich liebten. Sie erklärt vollkommen das Geschick der Oper in ihrem Lande.

Die Melodisten des siebenzehnten und zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hatten mit Sängern zu thun, die noch Kinder waren und kaum das ABC der Bravura kannten. Weit entfernt, sich ihrem Einflusse zu unterwerfen, bildeten sie sie im Gegentheil durch ihren Unterricht und ihre Beispiele heran. Sie waren die Meister in Allem; sie folgten frei ihren Eingebungen als intelligente und schaffende Künstler, und zwar um so mehr, als die italienische Musik noch nicht jene fest bestimmten Formen hatte, die sie seitdem so auszeichneten und ihr ein nationales Siegel aufdrückten. Neben einem schönen Gesange konnten sich die Maestri in anderen Hinsichten, in den Accompagnements, den Chören und Duetts als gewandte Leute zeigen; denn wir müssen bemerken, daß Stradella, Carissimi, Scarlatti und nach ihnen der unsterbliche Leonardo Leo ebenso gute Melodisten, als gelehrte Harmonisten und Contrapunctisten waren. Sie waren für ihre Zeiten vollkommene Leute. Daher kommt es auch, daß sie trotz ihres ehrwürdigen Alters sich ein jugendliches Ansehen erhalten haben, und noch heute den Künstlern zur Bewunderung und den Musikern zum Studium dienen.

Einen sehr wesentlichen Theil des Gesanges vernachlässigten aber diese großen Melodisten doch, wir meinen die Rhythmopöie (Tact-Ordnung). Ihren zusammengezogenen und durch zu häufige Cadenzen*) gleichsam von einander verein-

*) Ich muß bei dieser Stelle bemerken, daß ich das Wort Cadenz immer nach seiner Etymologie gebrauche, und Schlußfälle, das heißt Ruhepuncte der musikalischen Periode darunter verstehe.

zelt stehenden Stimmsätzen fehlte es an Symmetrie und sie fügten sich nicht in Perioden. Ebenso verhielt es sich mit den Arien im Ganzen. Die Schüler Scarlatti's und Leo's halfen diesem Uebelstande ab; sie gaben dem Stimmsatze die Entwickelung, welche er verlangte; sie theilten die *Aria* in zwei Theile; sie brachten das *da capo* oder die Wiederholung des ersten Theiles auf; sie verlängerten die Ritornell's am Anfange und am Ende, und die Melodie verschönerte sich durch neue Reize in den Werken von Vinci, Pergolese, Hasse und einer Menge anderer ausgezeichneter, aus der glänzenden neapolitanischen Schule hervorgegangener Componisten.

Auf diese glücklichen Ergänzungen, welche die dramatische Melodie vollends in ihre Rechte einsetzte, mußte eine Umwälzung, sowohl in der Tonsetzkunst, die sie in manchen Beziehungen vereinfachten, als in der Gesangskunst, welche sie bereicherten und der sie eine unberechenbare Wichtigkeit verliehen, die Folge seyn. Die kleinen zerstückelten Sätze der alten Meister verlangten noch Nachahmung und eine Vermischung von fugirtem Styl mit den Opernstücken, was die Sänger zu einer genauen und buchstäblichen Executirung der Musik nöthigte; bei regelmäßigen, zahlreichen und reichlich entwickelten Perioden waren aber die nachahmenden Formen und ein verwickeltes Accompagnement nicht anwendbar, oder schien es wenigstens nicht zu seyn. Man glaubte daher wohl daran zu thun, das Accompagnement auf seinen einfachsten harmonischen Ausdruck zurückzuführen. Ein verständiger und sogar der einzig richtige Gedanke. Das Bes-

sere in dieser Gattung wäre damals ebenso über die Einsicht wie die Kräfte sämmtlicher lebenden Componisten gegangen. Die Vereinfachung der Begleitung, das war der Weg, um den weiteren Fortschritten der Vocalmelodie eine freie Bahn zu öffnen; damit ließ sie aber auch auf der andern Seite den Sängern ganz freies Spiel und gründete die Herrschaft der Nebensache, indem man dem Künstler auf der glatten und elastischen Basis einer Reihenfolge natürlicher Accorde das Mittel in die Hand gab, Alles unternehmen und ausführen zu können. Von da an gewannen die Sänger dem Maestro entschieden den Rang ab, und im Besitze des Vorrechtes des da capo gewöhnten sie sich daran, die Partitur als eine Sammlung von Thema's zu betrachten, deren Verdienst allein von den Variationen abhing, welche die Wissenschaft, das Talent und der erfinderische Geist des Executirenden ihnen beizufügen verstand.

Die Art von Mitwirkung, welche einem Sänger bei der Composition einer Oper vorbehalten ist, braucht wohl nicht definirt zu werden. Der Sänger kann und darf fordern, daß man sich nach seinen Mitteln richte und daß man diesen Geltung verschaffe, ohne daß dabei andere Ansprüche verletzt werden, weil davon großen Theils das Gelingen des Werkes abhängt. In dieser Hinsicht sind die Interessen des Componisten mit den seinigen eng verwebt, und es kann zwischen ihnen zu keinem Conflict kommen; ein friedliches Einvernehmen sichert Beiden ihre gegenseitigen Vortheile und Alles geht vortrefflich. Diese, auf die Natur der Sachen gegründete Verbindung, wurde in Italien bald umgekehrt.

Die Sänger, welche als Virtuosen immer größer wurden, je unwissender sie als Musiker wurden, fühlten sich mit einem Male hinreichend stark, um den Componisten, nach welchen sie executirten, den Zuschnitt, die Intentionen, die Verzierungen, die Ausdehnung, die ganze Oekonomie der Musikstücke vorschreiben zu können. Sie befahlen mit einem Worte wie der Meister dem Gesellen. Wenn man mit einem Blicke die Folgen des Wechsels der Rollen übersehen will, so braucht man sich nur zu vergegenwärtigen, was der gnädige Wille des Sängers im Allgemeinen repräsentirt (der häufig Nichts als eine Maschine ist), der die wichtigsten Rechte des Künstlers vertritt und der den geistigen Theil der Arbeit übernimmt. Dieser gnädige Wille repräsentirt unabänderlich die Geschmacksrichtung der Zeit, die angenommenen Formen, die gern gehörten Wendungen und Passagen, die Mittel, welche der Erfahrung zufolge gefallen; er repräsentirt die Routine und sonst Nichts. Denn es ist eine ausgemachte Sache, daß, weil das Publicum Nichts wollen kann, als was ihm gefällt, und dem Nichts gefallen kann, als was es kennt, die Sänger ihrerseits ein ewiges Wiederkauen, das von unfehlbaren Beifallsbezeugungen begleitet ist, neuen Conceptionen stets vorziehen werden, die vielleicht entweder nicht gefallen, oder wenn sie gefielen, dem Meister mehr Ehre einbringen könnten, als ihnen selbst. Ich weiß, daß das Ohr ebensosehr ein Gewohnheitsding, als unbeständig ist; ersteres, weil es an Eindrücken, die ihm ungewohnt sind, leicht sich stößt; letzteres, weil die ewige Wiederholung einer und derselben

Sache es leicht ermüdet. Da waren aber die Sänger, welche noch viel besser als die Maestri das Bedürfniß nach zeitweisen Neuerungen befriedigen konnten, ohne die Formen, welche Routine nach und nach geheiligt und gewissermaßen national gemacht hatte, zu verletzen. Da die Gesangskunst im Fortschritte begriffen war, so kam jede Generation von Virtuosen mit einem Vorrathe von Verzierungsmelodie, Gesangsverzierungen und Bravourstücken zum Vorschein, welche nach Quantität und Qualität den Vorrath ihrer Vorgänger weit überwogen. Die Componisten waren gezwungen, sich diesen neuen Bedingungen zu fügen. Andere Sänger, andere Musik; so hieß in Italien die Regel, welche selbst der einsichtsvolle Burney ohne die mindeste Einschränkung unterschreibt. Auf diese Art wurde die Oper zum großen Theile aus melodischen Gemeinplätzen, die sich nicht veränderten und aus einer gewissen Menge stets veränderlicher Fiorituren fabricirt, weil sie von der Summe der Ausführungsmittel und den Capricen der Mode abhing. Wenn eine Primadonna, ein Musico von Ruf den Schauplatz des Theaters oder der Welt verlassen hatten, so nahmen sie sämmtliche Werke ihres Ruhmes mit an den Ort ihrer Zurückgezogenheit oder in ihr Grab. Werke dieser Art veröffentlichen zu wollen, wäre folglich ganz unnöthig gewesen. Man copirte sie, vertheilte sie, so lange sie Beifall fanden, an Dilettanten entweder ganz oder in einzelnen Nummern, und fast nie wurden sie gedruckt. Ehe noch eine Ausgabe fertig geworden wäre, hätte sie schon Niemand mehr gewollt. Daß mit diesen Elementen und diesem Systeme der Composition, die Musik nie frischer, an-

sprechender, mehr der augenblicklichen Zeit angepaßt war, als die der italienischen Oper des achtzehnten Jahrhunderts, wird man unter diesen Umständen leicht begreifen. Immer dieselbe und immer neu; aber eben darin lag auch der Grund, warum diese Musik leerer und fader als die irgend einer andern Epoche erscheint. Die Mode von gestern erscheint auch immer älter als die von vor hundert Jahren.

Was wurde aber aus der musikalischen Tragödie, aus dem antiken Schmerze, unter der Oberherrschaft der modernen Orpheuse? Die Tragödie, als sie sah, daß Niemand mehr an sie dachte, weder der Poeta, noch weniger aber der Maestro, am Allerwenigsten aber die Sänger, so verließ sie den lyrischen Schauplatz, kaum nachdem der Prolog zur Euridice sie dahin gerufen hatte, indem sie in ihrem Unwillen schwur, keinen Fuß mehr in ein italienisches Theater zu setzen; und sie hat getreulich Wort gehalten. Man wünschte ihr glückliche Reise und setzte die Opera seria an ihre Stelle, die ebenso gefügig, als die Tragödie ungefügig, halb Gesellschaft, halb Concert war, in der die Sänger zur Beruhigung ihres Gewissens, was weiß ich für erotische und heroische Possen vorbrachten, während die Zuschauer von Loge zu Loge sich herumtrieben, Erfrischungen zu sich nahmen, sich unterhielten oder den Damen den Hof machten. Aber aufgepaßt! Das Concert nimmt seinen Anfang. Der *Soprano* tritt, durch ein pompöses Ritornell angekündigt, auf. Die tiefste Stille tritt ein, Jedermann lauscht, und sobald die Nummer zu Ende ist, folgt ein stürmischer Applaus, worauf Jedermann zu seiner frühern Unterhaltung zurück-

kehrt, welche die Musik einen Augenblick unterbrochen hat. Wie natürlich hoben Maestro und Sänger ihre ganze Kraft für die wenigen Hauptnummern auf, welche die ganze Oper ausmachten, während die übrigen nur dazu dienten, um den Rest des musikalischen Abends, der sehr lang währte, auszufüllen und die Gespräche, welche geführt wurden, für die Nachbarn unhörbar zu machen. Der Maestro fertigte deßhalb auch die *arie di sorbetti* (Arien während welcher man Gefrorenes aß) sehr leichthin ab, welche für die untergeordneten Subjecte bestimmt, und immerhin noch gut genug waren, da man nicht auf sie hörte. Daher kommt es auch hauptsächlich, daß trotz vieler schöner und lieblicher einzelner Nummern das alte italienische Repertoir keine einzige der Art gehaltene Arbeit enthält, daß die verschiedenen Theile derselben ein Ganzes von einigem Werthe ausmachten; daher auch die außerordentliche Fruchtbarkeit der Meister jener Zeit, von denen Einige bis auf 200 Opern componirten, ohne daß eine einzige sie überlebt hätte.

Man darf also mit Wahrheit sagen, daß die italienische Oper, als theatralische Action oder als Zweig der dramatischen Kunst, sich auf dem Wege des Verfalles befand, noch ehe sie eigentlich Oper war, da die ersten Castraten, welche auf der Bühne sangen, Zeitgenossen von Peri und Caccini waren. Bedarf es wohl eines andern Beweises, daß die Italiener das musikalische Drama nie ernstlich genommen haben. Schon der Anblick dieser Helden und Liebhaber, die nicht einmal Männer waren, zerstörte selbst den Schatten von Täuschung und verwandelte ein ernstes und edles

Schauspiel in eine unanständige Parodie; oder, wenn auch solche Geschöpfe zuweilen Theilnahme erweckten, so war es sicher nicht die tragische Theilnahme. Ich finde keine Ausdrücke, dem philantropischen Bedauern ein Wort beizusetzen, welches die Geschichtsschreiber dieser Unglücklichen den Opfern der Musik, wie sie behaupten, zu Theil werden lassen, aber es liegt mir daran, die Musik von einem Vorwurfe zu reinigen, den sie entfernt nicht verdient. Die Musik war nicht allein unschuldig an dieser Infamie, sondern sie protestirte auch mit aller Macht gegen einen Gebrauch, dessen erstes Opfer sie war. Kann man denn in Wirklichkeit den Vortheil oder das Vergnügen begreifen, das die Italiener darin fanden oder noch finden, Männer-Rollen der höchsten Stimmlage zu überlassen? Den Frauen gehören der Sopran und Contralt; den Männern Tenor und Baß; das ist die natürliche Ordnung, welche unter allen Zusammenstellungen des Vocal-Accords, die vortheilhafteste bei der vierstimmigen Composition, sowie sie auch ohne allen Vergleich, die dem Ohre angenehmste ist. Was gewinnt man dadurch, wenn man an die Stelle einer unumgänglich nothwendigen Mittelstimme eine andere erste darüber setzt? Was man damit gewinnt, ist für mich, ich wiederhole es, ein Geheimniß; was man dadurch verliert, ist nur zu augenscheinlich. Ein Hauptnachtheil liegt schon darin, daß die Arien der ersten Subjecte alle über den Leisten einer Stimme geschlagen sind. Ein zweiter Nachtheil ist der, daß die Duetts und Trios an Färbung und Effect verlieren. Der Tenor fehlt entweder ganz oder ist er in eine untergeordnete Partie verwiesen, wo

er in den Ensemblestücken mit dem Baß den Zorn der Tyrannen oder die Gefühle väterlicher Liebe auszudrücken hat, und ganz seiner Natur zuwider von der Rolle des ersten Liebhabers ausgeschlossen ist, welche alle dramatischen und musikalischen Convenienzen ihm zuweisen. Dieß ist der dritte Nachtheil, den Nichts auszugleichen vermag, denn der Tenor ist die vor Allem von der Natur zum Ausdruck der Liebe bestimmte Stimme; er ist unter allen Klängen, welche Natur und Kunst hervorzubringen vermögen, der köstlichste und eindringlichste. Endlich ist, um das Maß der Nachtheile voll zu machen, die Baßstimme, dieser wahrhafte Grundpfeiler der Harmonie, dieser mächtige Ausdruck majestätischer und furchtbarer Rollen, ganz aus der Opera seria verbannt!!! Man sucht vergebens nach einer Ursache so großer musikalischer Barbarei und Einfalt, da man aus Erfahrung weiß, daß die schönsten künstlichen Stimmen nie einer schönen weiblichen Stimme gleichkommen und gleichkommen können, und daß folglich, eine Albernheit gegen die andere, der jetzige Gebrauch, nach welchem die erste männliche Partie, einer Altisten gegeben wird, dem weit vorzuziehen ist, den Sopran in die Hände eines Halbmannes zu legen. Mit einigen vierzig Jahren bin ich doch alt genug, daß ich noch die schönen Ueberreste einer sonst so blühenden Institution habe sehen können. Ich habe mehr als einen *musico* gekannt, und unter Anderen in Dresden den berühmten Sassaroli, der seiner Zeit vielleicht die schönste künstliche Stimme in Europa besessen hat. Ich gestehe, daß diese Stimme in der Kirche von außerordentlichem Effect war, weil die ungeheuere Re-

sonanz des Locals ihre Gewalt verdreifachte und die Qualität verbarg; aber auf dem Theater klang sie fast unerträglich; sie hatte, wie die fast aller Castraten, den sehr starken und spitzigen männlichen Falsetklang. Armer Sassaroli! ich glaube ihn noch mit dem Helme des Curiatier's auf dem Kopfe vor mir zu sehen, jene enorme Masse, diese cyclopische Körperbildung, rudis indigestaque moles, den Boden mit großen Schritten messend, wie eine Riesenmarionette gesticulirend, dabei girrend wie eine im Bauche eines Contrabasses verborgene Flöte, und dieß Alles Benelli (Horatius) gegenüber, dem größten Sänger und größten Schauspieler nach Talma, den ich gesehen und gehört habe. Einer glücklichen, obschon sehr sonderbaren Anomalie zufolge ließen die Italiener, welche die Castraten in der Opera seria nicht missen konnten, dieselben so viel ich weiß, in der Opera buffa nicht zu, wo sie wenigstens eine Bouffonerie mehr gewesen wären.

In Folge dieser Mißbräuche und dieser bizarren Gewohnheiten war die Musik des italienischen Theaters zu einer Art von Formalismus herabgesunken, von dem sie sich seitdem nie erhoben hat. Sie hatte einen nationalen Typus angenommen, der ihren Anhängern als der Typus der Vollkommenheit erschien und noch erscheint. Vor Gluck und Mozart war dieser Irrthum zu entschuldigen. Die italienische Oper war die beste, die man kannte, oder vielmehr sie war die einzige, die wirklich Musik war. Die Musikfreunde hatten also keine Wahl, und es ist etwas ganz Natürliches, das Beste was man kennt, mit dem Besten, was

möglich ist, zu verwechseln. Wenn ich aber heut' zu Tage mit einem gewissen Stolze oder aus einem gewissen patriotischen Wunsche von einer nationalen Opernmusik sprechen höre, mag es, in welchem Lande es will, der Fall seyn, so verstehe ich in Wahrheit nicht mehr, was man damit sagen will. Es gibt zwei Arten von Musik, von welchen immer eine zuverlässig national ist und von welchen die andere es seyn sollte: die Volksmelodieen und der Kirchengesang. Die einen, weil sie ein natürliches Product, und, bis auf einen gewissen Grad, der Ausdruck des innern Lebens des Volkes sind, das sie singt, und folglich eben diesem Ursprunge ihre Macht, ihr Verdienst und ihren Reiz verdanken. Sie besitzen die Tugend der Vergegenwärtigung, eine heraufbeschwörende Macht, welche der Seele die theuren und heiligen Bilder des Vaterlandes vorführen, sobald wir sie in gewissen Lagen hören, in welche Jeder schon versetzt worden seyn konnte. Der innere Gehalt einer Melodie übt keinen Einfluß auf die Macht des Eindruckes, den sie als Nationalgesang zu erwecken vermag. Ein schweizer Organist, der entfernt von seinen Bergen lebt, wird zu manchen Zeiten den Kuhreihen allen Präludien von Bach und Händel vorziehen. Und mehr oder minder werden dergleichen Empfindungen bei jedem Menschen rege, mag er einem Volke angehören, welchem er will, namentlich wenn er solche Melodieen hört, die ihm entweder gewisse Gegenden, die ihm vor Allen theuer sind oder die Erinnerung an Begebenheiten in ihm erweckt, bei welchen er sie vorzugsweise zu hören bekam.

Ganz analoge Ursachen sichern oder sollten wenigstens

bei Völkern, welche an ihrem Cultus hängen, die specielle Organisation des Kirchengesanges sicher stellen. Mag dieser Gesang an und für sich gute oder schlechte Musik seyn, so paßt er doch da, wo er schon lange besteht, am Besten. Ueberall haben sich die geistlichen Melodieen mit der nationalen Religion identificirt; man kennt sie seit seiner Kindheit; sie hört man bei den feierlichsten Stadien des Lebens; in ihnen liegt die Macht selbst in den gleichgiltigsten Seelen, den Gedanken an ein hohes und geheimnißvolles Alter, den Gedanken an Etwas was ist, war und immer seyn wird, zu erwecken. Wenn auch die Zuhörer nicht im Stande sind, eine gelehrte Kirchencomposition als Kunstwerk zu würdigen, so empfinden sie sie doch im Tiefsten ihres Herzens als den Ausdruck des christlichen Gedankens. Menschen, welche sich zum Gebete zu Gott versammeln, hören die Musik nicht mit dem kritischen Ohre eines Beurtheilers, oder mit dem schwer zu befriedigenden Ohre eines Dilettanten an. Selbst die besten Kenner, wenn sie Christen sind, oder nur einfach einigen Geschmack haben, würden an jeder Zerstreuung Anstoß nehmen, die sie zu direct zu ihren profanen Genüssen zurückführte. Eine Abänderung von Grund aus der Kirchenmelodieen, wie man es nur zu oft im achtzehnten Jahrhundert und in unseren Tagen gethan hat, ist demnach nichts Anderes als eine Zerstörung des am Compactesten und Mächtigsten auf die Einbildungskraft wirkenden Ideengangs; es ist mit einem Male eine Zerstörung der Poesie des nationalen Cultus. Es ist nicht nöthig, auf andere Weise dieses Axiom zu begründen, daß die Kirchenmusik zum Theil ihre

Eigenschaften und ihre Macht aus ihrem Alter herleitet, während bei'm weltlichen Styl der umgekehrte Fall eintritt, der gewöhnlich nur durch seine Neuheit besteht und sich erhält.

Zwei Branchen der Musik und zwar gerade die extremsten, der Volksgesang, bei welchem die Kunst auf Null steht, und der der heiligen Gattung, auf welchen in einigen Ländern alle der Kunst zu Gebot stehenden Mittel verwendet werden, haben also das Recht und die Nöthigung national zu seyn, was sie glücklicherweise von dem Tribut befreit, den andere Branchen der Mode bezahlen. Wie machen sie es aber, um sich in diesem Zustande der Stabilität zu erhalten? — Wie wir es gesehen haben, durch die Association moralischer Gedanken, welche sie erwecken und welche sie vorzustellen die Fähigkeit besitzen. Weder der Genuß der Erbauung, welchen die bei ihrer gemeinschaftlichen Zusammenkunft eingeführte Kirchenmusik den Christen verschafft, noch das patriotische Vergnügen, mit dem wir bei gewissen Veranlassungen den Gesang unseres Landes hören, sind rein musikalische Genüsse. Mit der ihr eigenthümlichen Eigenschaft ausgestattet, Erinnerungen heraufzubeschwören, mit denen sie im Zusammenhange steht und die Gemüthsbewegungen zu steigern, wirkt die Musik nicht mehr allein nur durch die ihr eigenthümliche Gewalt, sondern auch, und zwar vorzugsweise, als Vehikel einer Thätigkeit der Seele, von der sie nur die mittelbare secundäre Ursache ist.

Mit Ausnahme der beiden Fälle, in denen der Eindruck der Musik sich mit dem nationalen und religiösen Gefühle vermengt, ist nirgends abzusehen, was sie dadurch gewänne,

wenn sie deutsch, russisch, französisch oder italienisch würde, wenn sie nur durch ihre eigenen Hilfsmittel sich geltend zu machen braucht. Ist es denn nicht ihr kostbarster Vortheil vor allen Sprachen, die gesprochen werden, daß sie eine Universalsprache ist, deren Elemente in der Natur und in den allgemeinen Gesetzen der menschlichen Organisation liegen, und die weder in theoretischer noch ästhetischer Hinsicht irgend eine Uebereinkunft, noch Verschiedenheiten zwischen den Völkern zulassen? Im Zustande der Natur ist die Musik stets speciell, weil sie noch sehr unvollkommen ist; je mehr sie sich aber vervollkommnet, um so allgemeiner sucht sie zu werden. Die Allgemeinheit, die ein Attribut ihres Wesens ist, ist auch der Zielpunct, nach dem sie sterben muß. Verständigen wir uns. Vermöge der in ihr liegenden Eigenschaften vermag die Musik den verschiedenen Empfindungen der Seele nur auf eine allgemeine und so zu sagen abstracte Art zu entsprechen. Wenn es sich darum handelte, dem Zuhörer den Eindruck, oder, um mich genauer auszudrücken, um das musikalische Aequivalent irgend einer Empfindung beizubringen, so zeigt unsere Kunst kein Object, welches diese in uns erwecken könnte, wie es Poesie und Malerei vermögen; sie wendet weder vermittelnde Elemente, noch künstliches Blendwerk an; sondern sie berührt unmittelbar das Princip, aus dem alle Empfindungen der gegebenen Gattung fließen. Man hört zwei oder drei Sätze einer Melodie, eine harmonische Reihenfolge einiger Accorde, und man sagt: diese drücken Freude, diese Verzweiflung, diese Liebe aus. Dieß vermag die Musik ohne die Verdolmetschung

eines Textes und ohne sich der repräsentativen Bedeutung zu bedienen, welche Gewohnheit mit gewissen Melodieen verbunden haben mag. Die äußeren Symptome und die moralischen Schattirungen, welche den Ausdruck der Leidenschaften nach Sitten, religiösen und socialen Ideen, Sprache und Klima modificiren, gehören in die Domaine der Literaturen, von welchen sie die nothwendige Specialität oder Nationalität feststellen. Die Musik an und für sich besitzt kein Mittel, diese auszudrücken, oder wenn es ihr zuweilen auch gelingt, so geschieht es nur vermittelst der Ideen-Associationen, von denen wir in unseren obigen Bemerkungen gesprochen haben. Alle diese Malereien schließen sich in einen rein psychologischen Kreis ein, und geben nie etwas Anderes als das menschliche Ich. Was man dramatische Charaktere nennt, ist für den Musiker nichts Anderes als das Temperament oder Naturel der Person, welche sich in den Situationen des Stückes bewährte und bestimmt werden; nicht nach dem, was die Person thun, sagen, denken oder wollen könnte, sondern einzig dadurch, was sie zu fühlen vermag; und zwar weil die musikalischen Analogieen nicht auf directe Weise den inneren und verborgenen Triebkräften der Leidenschaften, das heißt auf ihr Princip antworten. Dieses Princip ist aber bei allen Menschen dasselbe. Und dieß ist der Grund, warum die Herrschaft der Musik alle Länder, alle Classen der Gesellschaft, alle Stufen der Civilisation, alle Gradationen der Intelligenz umfaßt, und sich weit über die geographischen und intellectuellen Grenzen erstreckt, wo das Reich der anderen Künste aufhört. In der Theorie ist dieses allge-

meine Begriffen werden das schönste Vorrecht des Componisten; in der Praxis aber, namentlich aber in der Praxis des Theaters, ist man stets genöthigt, theilweise darauf zu verzichten, mag man wollen oder nicht. Jede Nation und jede Epoche haben ihren eigenen Geschmack, der sich nothwendiger Weise den Musikern mittheilt, welche sie hervorbringen. Dieser Geschmack ist seiner Natur nach speciell, und was speciell ist, kann nie ganz mit dem Ausdrucke absoluter Dinge in Einklang gebracht werden, wie zum Beispiel die menschlichen Leidenschaften vom Standpuncte ihres Princips aus. Daraus folgt, daß die Nachahmungen der dramatischen Musik gewöhnlich nur einen relativen Werth, eine vorübergehende und locale Aehnlichkeit mit den dargestellten Objecten, das heißt mit den Gefühlen der Personen haben; eine Aehnlichkeit, welche einerseits sich immer mehr vermindert, je nach Maßgabe der Veränderung im musikalischen Geschmacke, und welche andererseits für fremde Zuhörer gar nicht vorhanden ist. Die Specialität des Zeitgeschmackes ist eine Ursache der Veraltung für die Musik, und die Specialität des Localgeschmackes eine Ursache, welche in den Localitäten, an welchen ein verschiedener Geschmack vorherrscht, das Verständniß und die Anziehungskraft schwächen. Weiter bringt man es nicht, wenn man die Universalsprache des Gefühls machen will, als die Sprache seiner Zeit oder die seiner Zuhörer hervorzubringen. Weil es aber die Musiker nicht anders machen können, so wollen wir sehen, wie es die Musiker in ihrer Eigenschaft als Eingeborene anstellen, um dem Publicum und sich selbst in ihren Werken zu gefallen. Wenn

man sich überzeugen will, so wird man vier Arten finden, die Partitur einer Oper zu nationalisiren oder zu localisiren. Die erste und dem Anschein nach einfachste Art ist die, die Musik auf die Mühle des nationalen Gesanges zu bringen; dann wird die Oper auch ganz national. Gewiß, aber da stellen sich zwei kleine Schwierigkeiten in den Weg. Es gibt Länder, welche keinen eigentlichen Nationalgesang besitzen, und dann kenne ich kaum einen Nationalgesang, der sich den verschiedenartigen Ausdrücken der dramatischen Musik, sey sie ernster oder komischer Art, fügte. Die Fälle, in denen sich Volksmelodieen der lyrischen Scene anpassen lassen, gehören immer unter die Ausnahmen. Das ist dann der Fall, wenn der Gesang für das gegeben wird, was er wirklich in einer Oper ist, oder wenn die Nationalität selbst eines Volkes und eines Individuums den Hauptgegenstand des Stückes bildet. So hat Weigl mit seltenem Glücke Schweizer Arien in seiner Oper, die Schweizerfamilie, benützt, deren Gegenstand das Heimweh bildet. Eine Ausnahme dieser Art kann aber nie zur Regel werden.

Ein zweites Mittel, um der Theatermusik einen einheimischen Beigeschmack zu verleihen, besteht darin, daß man überall gewisse melodische Wendungen, Passagen, Rhythmen und Formen im Accompagnement anbringt, die, ohne gerade aus einer nationalen Quelle geschöpft zu seyn, in Folge einer stillschweigenden, aber nichtsdestoweniger fest bindenden Uebereinkunft zwischen dem Componisten, den Sängern und dem Publicum sich festgestellt haben. Das ist die conventionale

Form, welche sich in der alten wie in der neuen italienischen Oper bemerklich macht.

Das dritte Mittel besteht darin, systematisch das Gleichgewicht der Elemente der Oper zu Gunsten eines derselben zu zerstören; indem man zum Beispiel die Declamation der Melodie, das Orchester dem Gesang, die Wahrheit dem materiellen Effect, den Ausdruck der Bravour und umgekehrt zum Opfer bringt, daraus kann man, wenn man diese ausschließlichen Tendenzen kennt, wenn man weiß, in welchem Theile derselben die Componisten einer Nation sich auszeichnen und welchen sie die Gewohnheit haben fallen zu lassen, die Musik beurtheilen und sagen: das ist französische, deutsche, italienische Musik.

Endlich gibt es noch ein viertes Mittel, dessen Anwendung dazu beiträgt, die nationale Färbung am augenscheinlichsten zu machen. Es besteht darin, wenn man der Musik einen Charakter verleiht, der mit irgend einer Eigenschaft, ja selbst mit irgend einer besonders bemerklichen Schwäche, welche ein Volk vor dem andern auszeichnet, in Rapport steht. Wir sehen zum Beispiel, daß das, was heut' zu Tage die Deutschen zu den ersten Musikern macht, der poetisch-metaphysische Genius der Nation, welcher den erhabenen Inspirationen der reinen Musik so günstig ist, sie nicht immer in der positivsten Anwendung dieser Kunst, ich meine damit das musikalische Drama, ebenso gut leitet. Wir erkennen diese vorherrschende Neigung zum Ultra-Romantischen und Hyper-Originalen in einigen ihrer berühmtesten Opern; an den öfters gar zu umschleierten Gesängen;

an Intentionen, die sich vor lauter Feinheit im Umbestimmten verlieren; an einer gewissen Mischung von Ruhe und sentimentaler Träumerei, welche selbst die heißesten Leidenschaften ihrer Natur erschlafft; an einem Wissen, das nicht immer sehr klar, noch sehr dramatisch ist; überall aber stößt man auf das Gepräge des Nachdenkens, der wahren Originalität und Individualität, welches alle künstlerischen Productionen des Landes stempelt.

In Frankreich verhält sich die Sache ganz anders, und selbst die Deutschen schreiben dort in einem völlig andern Style. In der französischen Oper, wie sie jetzt beschaffen ist, scheint offenbar das Bestreben charakteristisch hervorzutreten, eine Steigerung der Effecte mit allen bekannten und möglichen Mitteln hervorbringen zu wollen. Viel Aufsehen, welches aber häufig nur dem Glanze des Flittergoldes gleicht; ein Aufwand an Passagen und Bravourstücken, die noch über die italienischen gehen; eine Rührigkeit der Instrumente, die noch die der Deutschen übertrifft; Männerrollen, die in einer Stimmlage geschrieben sind, um einen Arzt schaudern zu machen; Gesangspartieen von einem im höchsten Grade französischen Ausdrucke, halb ritterlich, halb gascognisch; einen Rhythmus, der mit dem Lande in gleichem Schritte geht oder rennt; einen Charlatanism in den Modulationen von einer Tonart in die andere, eine Menge dramatischer und sehr schöner Effecte, wenig Tiefe, Originalität fast gar keine, das ist es, was ich bei'm Durchlesen der Werke der berühmtesten Opernmacher unserer Zeit zu entdecken glaubte.

In Italien liegt die nationale Physiognomie, die sich von

jeher am Sichtbarsten in der Oper abgespiegelt hat, im Dilettantism, in der Leidenschaft selbst für die Musik. Als geborene Musiker, Kenner, was die Ausführung anbelangt, weder bessere noch schlechtere Beurtheiler der Composition als der große Haufe des Publicums anderswo, gleichgiltig für die dramatische Verwickelung, dagegen ausgezeichnete orecchianti (musikalisches Gehör), verlangen die Italiener von einer Oper nichts als Wohlklang mit einer starken Dosis Lärmen, den sie ehemals weniger liebten, geläufige Rouladen, die Erweckung eines angenehmen Kitzels, einer berauschenden Erschütterung, ein wollüstiges Schwelgen. Bei ihnen ist die Musik dem Klima nachgebildet. Die Leute des Nordens liebten es, wie man weiß, sich an ihrer glühenden Sonne zu wärmen, und wenn sie heut' zu Tage nicht hingehen können, um diese aufzusuchen, so suchen sie diesen Mangel durch die Glut ihrer Musik zu ersetzen.

Aus unseren Bemerkungen folgt, daß aus den vier Arten, den localen Ursprung einer Oper anzugeben, welche alle Unterpfänder des Erfolgs bei den Einheimischen werden können und es auch sind, es keine gibt, welche in dem Urtheile des fremden unparteiischen Kenners wirklich einen Fehler, eine Unvollkommenheit, oder gar eine Negation in der Musik bezeichnete. Und doch reihen sich die Opern der Mehrzahl nach, nach unserer Behauptung sogar alle, in einer dieser vier Kategorieen irgend einer Nationalität an. Es gibt auch keinen Zweig der Kunst, in welchem der Geschmack und die Ansichten so verschieden sind als in der dramatischen Musik, und es gibt auch keinen, welcher so viel durch die Zeiten zu

leiden gehabt hätte. Es gibt nur eine Oper, welche sich über alle Einflüsse der Zeit und der Local-Verhältnisse erhebt, und in unermeßlicher Höhe die äußersten und glänzendsten Regionen der unvermischten Psychologie beherrscht. Diese kann keine Nation als ihr ausschließliches Eigenthum ansprechen. Der Text ist italienisch, das Sujet spanisch, der Componist ein Deutscher; denn man muß wohl eine Sprache wählen, um ein Theaterstück zu schreiben, die Handlung muß an irgend einem Orte spielen und der Musiker irgendwo geboren seyn. Was aber die Partitur anbelangt, so haben der Beifall der Welt, welche darin übereinstimmt, das erste Meisterstück der lyrischen Scene darin zu erkennen, und ein halbes Jahrhundert, welches jede seiner Schönheiten nur vermehrt zu haben scheint, dahin entschieden, daß die Partitur weder ausschließlich deutsch, noch italienisch, spanisch, russisch oder französisch ist. Sie ist universell!

Alle meine Leser haben diese Oper genannt, und indem sie sie nannten, werden sie auch begriffen haben, warum ich einen Gegenstand berührte, der nicht einen Augenblick den Faden unserer historischen Betrachtungen unterbricht, und zwar weil er sich sehr wesentlich an den Zielpunct anknüpft, auf den ich losgehe. Nun werden wir sehen, welche Geschicke die Oper in Frankreich erwarteten.

Die Verschiedenartigkeit ihrer Schicksale bei den Italienern und Franzosen erklärt sich vollkommen durch die Verschiedenartigkeit der beiden Völker. Die ersteren waren das musikalischste Volk in Europa; die zweiten das in der Literatur best bewandertste im siebenzehnten Jahrhundert. Diesen Fun-

damental-Unterschied mußten die Abhängigkeits-Verhältnisse unter den drei Classen von Producenten, deren Zusammenwirken eine Oper schafft, umkehren, und jedes der beiden Völker zu Resultaten führen, die sich ganz diametral entgegen standen.

Als das musikalische Drama, unter dem Cardinal Mazarin, in Frankreich eingeführt wurde, gab es noch keine französische Musik. Was Lulli bis dahin componirt hatte, war ungefähr derselben Genre wie der in dem Peri und Caccini geschrieben hatten, denen Lulli nur in seinen Ouverturen und seinen Tanz-Arien überlegen war, welche auch eine Zeitlang in ganz Europa als Muster galten und die selbst Italien von ihm entlehnte. Bald gewannen aber die Italiener den Vorsprung; sie fingen an zu singen, während die Franzosen zu psalmodiren fortfuhren, was man ihnen billiger Weise nicht zum Vorwurfe machen kann. In der Musik waren sie noch ein Volk in der Kindheit; es fehlte ihnen an historischen Vorgängen; sie besaßen weder Componisten noch Sänger, und die wenigen unter ihnen verbreiteten Kenntnisse verdankten sie den Ausländern, deren Schuldner sie für die Totalsumme der Fortschritte, die ihre lyrisch-dramatische Schule in edeln oder ernsten Opern illustrirt haben, bis auf unsere Tage geblieben sind. Das Glück für diese Schule war, daß sie im Schooße der Barbarei geboren wurde und aus Mangel an einheimischen Talenten lange darin verblieb. Als die Italiener den glänzenden Aufflug nahmen, der sie in der melodischen Composition und in der Gesangskunst so hoch stellte, während er sie zugleich mehr und mehr von den Bedingungen des Drama's entfernte,

vermochten die Franzosen ihnen nicht zu folgen. Als geistreiches Volk machten sie aber aus der Noth eine Tugend und setzten einen Ruhm darein, den Ohren aus Grundsatz wehzuthun; aus Eitelkeit und Sucht nach Auszeichnungen aller Art, beehrten sie mit dem Namen einer nationalen Musik die wieder erweckte florentinische Gesangssprache, welche die Italiener längst aufgegeben hatten und die auch keine Musik war. Indem sie aber diese unerträgliche recitirende Manier bei sich naturalisirten, schloßen die Franzosen mit dem rationellen Princip, das dieselbe in's Leben gerufen hatte, einen eben so loyalen Vertrag. Der Gedanke der Gründer des lyrischen Drama's konnte sich im Vaterlande eines Corneille und Racine nicht verlieren, wie er in Italien verloren gegangen war. Auf den damals so classischen französischen Boden geworfen, blieb er lange als kostbarer Saame verscharrt; endlich ging er auf und die Ernte fiel, je länger sie auf sich hatte warten lassen, nur um so schöner aus.

Ich bin fest überzeugt, daß die Zuhörer der alten französischen Oper nichts als dramatische Gemüthsbewegungen und den Tanz in derselben suchen konnten; denn man kann es nie oft genug wiederholen, das florentinische Psalmodiren, oder, was kaum mehr werth ist, die Recitative von Lulli und Rameau, haben nie Jemandem als Musik Interesse einflößen können. Sie gefielen in Frankreich als eine Art Verstärkung des Effects. Man war hier an das abscheuliche falsche Geschrei der Sänger gewöhnt; das Ohr war dort noch so uncultivirt, daß man nicht davon verletzt wurde,

und deßhalb wurde eben dieses Geschrei, dieser urlo francese (französisches Geheul), nur als der exaltirte Ausdruck der Leidenschaften aufgenommen. Den musikalischen Genuß; den aber die Zuhörer nicht in der dramatischen Musik suchten, welchen man aber doch in der Oper nicht ganz entbehren kann, fand man in den Arien, welche getanzt wurden, bei welchen immer einiger Rhythmus und einige Melodie, das heißt immer etwas wahre und der Fassungskraft der Zuhörer entsprechende Musik enthalten ist. Daher waren die Ballete und Divertissements stets unzertrennlich von der musikalischen Tragödie. Man hält selbst heute noch fest daran, während die Musikfreunde ein solches Aushilfsmittel gern entbehren würden.

Das Princip der lyrisch-dramatischen Wahrheit herrschte also vom Anfange an in der großen Oper vor; allein es herrschte ohne Vorwissen der Ausländer, weil die Anwendung desselben beinahe noch ebenso schlimm war als zur Zeit des Giovanni Bardi. Ausländer, die Etwas von Musik verstanden, begriffen dieses Schauspiel gar nicht; sie hörten nichts als fortwährend eine lange und monotone Jeremiade ohne Melodie und Rhythmus, in der man unmöglich das Recitativ des arioso unterscheiden konnte, und welche eine Ohren zerreißende Execution, ein gothisches Trällern, lächerliche Verzierungen, meckernde Cadenzen noch viel unerträglicher machten. Die Eingebornen, auf welche die Sache einen ganz andern, rein dramatischen Eindruck machte, erklärten mit verächtlichem Lächeln, daß die Fremden nicht auf der Höhe ihrer Oper stünden.

Dieser Stand der Dinge brachte, wie wir bereits bemerkt haben, Verhältnisse und Folgen zu Wege, die ganz umgekehrt wie die waren, welche die Entwickelung des musikalischen Drama's bei den Italienern bezeichneten. Der Dichter, von welchem das Publicum seine Hauptgenüsse erwartete, und welchen ein gut ausgearbeiteter Operntext ebenso zum Ruhme führen konnte wie eine gute Tragödie, ging mit dem Componisten gleichen Schritt, wenn er nicht dem Letztern noch vorausging. Der Componist, für welchen die Wahl des Gedichtes oder des Versmaßes die gleichgiltigste Sache von der Welt war, weil seine Musik sich Jedem gleich gut, das heißt gleich schlecht anpaßte, konnte nie ernstlich mit dem Verfasser der Worte in Streit gerathen. Mit den Sängern noch weniger. Diese besaßen im höchsten Grade das, was sie nöthig hatten, um Alles auszuführen, was nicht Gesang war; und da Niemand daran dachte, ihnen einen solchen anzubieten, so nahmen sie eine Partitur mit derselben Folgsamkeit oder derselben Gleichgiltigkeit auf, mit der der Componist das Gedicht aufnahm. Was lag ihnen daran, ob die Noten so oder so zusammengestellt waren? Ihre Kunst beschränkte sich auf die Annehmlichkeiten des französischen Gesanges: Das Schleifen, das Liebliche, das Trillern u. s. w. und diese Dinge lassen sich ebenso wie das Schreien überall anbringen. So lebten Dichter, Musiker und Sänger in Frankreich in süßester Eintracht, einig in ihren Interessen, Mitteln und Zweck. Die Ordnung, in welcher wir sie genannt haben, bezeichnete den Grad ihrer respectiven Wichtigkeit. Bei den Italienern verwan-

delte das genau umgekehrte Verhältniß den Dichter in einen Handlanger, den Maestro in einen Sklaven und die Sänger in Despoten. Daher kommt ein contrastirendes und auffallendes Resultat in der Geschichte des lyrischen Theaters bei diesen beiden Völkern. In Italien überlebte eine Oper das zufällige Zusammentreffen von Sängern nie, für welche sie componirt worden war; sie dauerte eine *stagione* oder eine Theater-Saison. In Frankreich folgten ganze Generationen von Sängern in den Gedichten von Quinault und in der Musik von Lulli. Es bedurfte keines geringern Mannes als Gluck's, um endlich dieser musikalischen Mumie die Grabesruhe zu verschaffen, welche den Thron der großen Oper seit ihrer Gründung eingenommen hatte.

In der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts führte aber eine Gesellschaft komischer Opernsänger in Frankreich den Geschmack für die wahre Musik ein, die sich nur zu zeigen braucht, um sogleich Proselyten zu machen. Die gescheidten Menschen, wie Mozart sich auszudrücken pflegte, die Musikfreunde fühlten sogleich, daß dieß der Genuß sey, den sie vergebens in der National-Oper gesucht hatten; aber diese Menschen waren damals noch selten in dem Lande und ihre Begeisterung, die bei den Franzosen von dem Geiste der Propaganda stets unzertrennlich ist, mußte auf eine furchtbare Opposition stoßen. Die guten Patrioten, die keine Ohren hatten, machten es sich zur Pflicht, den Einfall der fremden Musik zurückzutreiben; die große Oper cabalisirte; die komischen Opernsänger wurden weggeschickt. Ihr Aufenthalt in Frankreich trug aber dennoch seine Früchte. Junge

Musiker von Talent, Philidor, Monsigny und Gretry suchten in ihren komischen Opern den Styl der *Serva padrona* nachzuahmen, welche die Liebhaber im italienischen Theater so hoch entzückt hatte. Diese glücklichen Versuche, welche nach und nach die französischen Ohren an wahre Musik gewöhnten, so schwach sie auch waren, bereiteten die Ankunft Gluck's vor, welchen die musikalische Tragödie erwartete, um an die Stelle des trügerischen Götzenbildes zu treten, das sie seit mehr als anderthalb Jahrhunderten repräsentirte.

Gluck war ein noch größerer Denker als ein großer Musiker. Aus Gründen der Ueberlegung ekelte ihn die Opera seria an, der er in Italien seinen vom glänzendsten Erfolge begleiteten Jugendtribut entrichtet hatte, und so dachte er gründlich über die Bedingungen der lyrischen Tragödie nach, versuchte diese in seinem *Orfeo* in Anwendung zu bringen, und entwickelte sie schriftlich in der Vorrede zu seiner *Alceste*, die er dem Großherzoge von Toscana widmete. In diesem merkwürdigen Stücke, in dem die Regel an der Spitze des Beispiels steht, deutet Gluck alle Fehler der musikalischen und poetischen Composition der italienischen Oper an und entwickelt sein System, welches er auf das Princip der lyrisch-theatralischen Wahrheit gründete, dessen Anwendung er auf alle Theile der Oper ausdehnt, welche er streng mit einander verband, alle Nebenausschmückungen als unnöthig ausmerzte, den genauen Ausdruck der Worte an die Stelle der Formen stellte, die im Interesse der Routine und der Sänger eingeführt worden waren, den Gang

der Musik nach dem der Handlung ordnete und aus dem Dichter in allen Dingen den nothwendigen Rathgeber und den unzertrennlichen Führer des Musikers machte. — Diese Maximen, zu welchen die Partituren Gluck's den besten Commentar und heut' zu Tage die beste Kritik darüber liefern, was Uebertriebenes in ihnen liegt, enthielten eigentlich nichts Anderes als die Grundsätze der französischen Componisten. Der Unterschied zwischen ihnen und Gluck besteht aber darin, daß sie sich völlig in den Mitteln der Ausführung vergriffen und daß Gluck nicht der Mann war, sich darüber zu täuschen. Die Nachfolger Lulli's bildeten sich ganz aufrichtig ein, daß man nur materiell den Tonfall und die Nuancen der Stimme nachzuahmen brauche, welche eben diese Leidenschaften im täglichen Leben charakterisiren. Wenn sie Zorn, Gewissensbisse und Rache hatten heulen lassen, wenn sie die Gemüthsbewegungen, wie Niedergeschlagenheit, Bedauern und Trauer in dumpfen Tönen angedeutet hatten, so glaubten sie Alles gethan zu haben, und nicht Einer dachte an den melodischen Sinn oder Unsinn, der aus der Zusammenstellung ihrer hohlklingenden und kreischenden Noten erwachsen könnte; die Auswahl der Accorde kümmerte sie ebenfalls nicht viel mehr, wenn sie nur immer voll und lärmend waren. Weiter hatten sie bemerkt, daß die Leidenschaften in der Wirklichkeit nicht allein durch die Bewegung, sondern auch durch die höheren oder tieferen Töne der Stimme sich kundgeben; daß die einen sich schnell, andere sich langsam ausdrückten, und daß man im Allgemeinen bei'm Sprechen nicht einem bestimmten

Rhythmus folge. Daraus schien ihnen klar hervorzugehen, daß, wenn sie bei jedem Worte Bewegung und Tact änderten, den Rhythmus dergestalt untereinander würfen, so daß jeder Eindruck zerstört würde und aus den Musikstücken jede Empfindung der Einheit verschwände, man den höchst möglichen Grad von Wahrheit erreiche. Auf diese Weise zogen die französischen Componisten ihre Schlüsse, in Folge einer falschen Theorie ihrer Zeit, welche die Musik in die Reihe der sogenannten nachahmenden Künste setzte, und was sie, die Aufführung ganz bei Seite gelassen, den Ausländern so unerträglich machte.

Der Ausspruch, daß ein Musiker wie Gluck keine so argen Mißgriffe habe machen können, wäre noch kein großes Compliment für ihn. Gluck, der nicht nur die wahre, mannichfaltigere und kräftigere Declamation besser verstand, als alle die Meister, die vor ihm dagewesen waren, wußte auch, daß die Haupt-Effecte und die wesentlichste Bedeutung der Musik in den ihr eigenthümlichen Elementen liegen, und daß also, um die musikalische Tragödie zu begründen, es nicht damit abgethan sey, das Recitativ und die abgemessene Declamation, die einzige Gesangsgattung, die eine freie und fast ideale Intonation der sprechenden Stimme zuläßt, zu vervollkommnen; sondern daß man, und zwar vorzugsweise Arien, Chöre und Ensemblestücke brauche, deren dramatischer Ausdruck durch die Melodie, die Accorde und den Rhythmus hervorgebracht wird; also durch lauter Dinge, die durchaus keine materielle Aehnlichkeit mit dem Gespräch haben.

Wenn man das Verzeichniß der musikalischen Statistik Europa's zu Rathe zieht, von der Zeit, in welcher Gluck seinen Reform-Plan entwarf, so wird man sich leicht überzeugen, daß Frankreich das einzige Land war, das ihn annehmen konnte und wollte. Italien hätte den Urheber desselben gleich einem Anstifter von Ketzerei mit dem Bannfluche belegt, das Publicum hätte sich über ihn lustig gemacht und die Sänger hätten ihn gerade ebenso behandelt, wie die Bacchantinnen den Helden seines Wiener Drama's *Orfeo*. Deutschland, das in der Oper Italien noch tributpflichtig war, Hasse's Deutschland hätte ebenso gezögert Gluck anzuerkennen, wie es zwanzig Jahre später Mozart verkannte. Frankreich dagegen war völlig bereit den neuen lyrisch-dramatischen Coder anzunehmen, der nichts als eine Ergänzung und eine Vervollkommnung des seinigen war. Die regierenden Herren seiner königlichen Akademie, die zahlreichen Bataillone seines Orchesters, seiner Sänger, seiner Choristen und seiner Tänzer, die Federn seiner Dichter, schienen nur einen Musiker zu erwarten. Gluck kam und führte das aus, wovon die Florentiner geträumt hatten; er löf'te das große Problem der lyrischen Tragödie, soweit es überhaupt möglich war. Man denke sich selbst, mit welcher Begeisterung und mit welcher Trunkenheit ein Volk, für welches die dramatischen Gemüthsbewegungen das höchste geistige Vergnügen ausmachten, die Wirklichkeit eines musikalischen Drama's aufnahm, nachdem es schon den Schatten desselben in den unförmlichen Productionen seiner eingeborenen Componisten angebetet hatte. Die nationale Partei, weit entfernt

über die Triumphe eines Ausländers in Unruhe zu gerathen, erkannte ihn freiwillig als ihren Dolmetscher und ihr Haupt an, ein Beweis, daß Gluck es von Grund aus verstanden hatte, den Gedanken und Geschmack der Nation zu fassen; den Gedanken, welchen man wohl begriffen hatte, ohne ihn aber realisiren zu können, den Geschmack, welcher den Wechsel annahm, weil er damit sich zu befriedigen glaubte. Es war dieß ein ungeheurer, in den Annalen des Theaters unerhörter Erfolg, der sich bis zum Wahnsinn und zur Raserei steigerte. Als die gelehrte Welt sah, daß man Racine's Tragödieen unbarmherzig zerstückelte, um Opern daraus zu machen, daß Iphigenia bereits unter die Scheere eines Arrangirers gefallen war, die noch tausend Mal grausamer zu Werke ging, als Kalchas Eisen, stieß sie ein Geschrei des Unwillens und des Schreckens aus. Laharpe fürchtete schon, daß sämmtliche Götter des französischen Parnasses, in eine Hekatombe zusammengeworfen, auf den Altären des deutschen Götzen geschlachtet würden. Laharpe wurde Piccinist, wie man ehemals Mönch wurde, um den Abscheu an Tag zu legen, den einem die Gräuel des Zeitalters einflößten. Und wer waren Diejenigen, welche ihre beinahe wahnsinnigen Beifallsbezeugungen einem Componisten spendeten, dessen Neuerungen die musikalischen Nationen als Angriffe auf die souveraine Orthodoxie der italienischen Oper verworfen hätten? Es war die Masse des französischen Publicums, die unwissendsten und barbarischsten Menschen, wahre Böotier, um mich musikalisch auszudrücken! Und Gluck's Gegner, die Piccinisten, wer waren diese? Die Musikfreunde

aus der großen Welt, junge Musiker, die Hoffnung des Vaterlandes, Literaten, welche den Ton angeben. J. J. Rousseau, Theoretiker und Componist, Grimm, die Perle der Dilettanten, Laharpe, Marmontel; es war die Elite der Pariser Gesellschaft, welche jene Menge, den höheren Classen angehöriger Ausländer verstärkte, die unaufhörlich, in einer stets gleich bleibenden Masse der Pariser Bevölkerung sich anhängt. Diese ganze Welt der Kenner war ohne Ausnahme Piccinisten. Die Böotier dagegen erklärten sich einstimmig für Gluck.

Heute, nachdem siebenzig Jahre musikalischer und anderer Revolutionen über diesen berühmten Streit hingezogen sind, welcher Frankreich und ganz Europa in den Kampf zwischen zwei Musikern mit hineinzog, was soll die Nachwelt davon denken, was darüber berichten? Wenn diese nur die Musik im Auge behalten wollte, so würde sie nicht einmal begreifen, daß hier eine Meinungsverschiedenheit herrschte. Wenn jetzt Jemand, mit der Brille auf der Nase, die Krieg führenden Partituren vor sich auf dem Tische liegen und den Kopf voll von heutiger Musik hat, so wird er fragen, ob es wahr, ob es glaublich, ob es möglich war, daß die Wage zwischen zwei Männern wie Gluck und Piccini als tragische Componisten habe schwanken können! Wie vermöchte man zu begreifen, wie zwischen zwei Männern, von denen einer nur darum etwas war, weil man ihn für einen Nebenbuhler des andern gehalten, die Unwissenden wie Kenner, und die Kenner wie Unwissende geurtheilt haben! Die einzige Zusammenstellung, wird man sagen, die zwischen die-

sen beiden Musikern möglich ist, ist die, daß Gluck der Vater der lyrischen Tragödie und Piccini der Vater der Buffo-Oper war, die ich von Herzen liebe, und von welcher mir die *Cecchina* oder die gute Tochter, als das erste vollständige Muster sich darstellt.

Das ganze Wunder dieser paradoxen Thatsache verschwindet aber bei der Prüfung. Obgleich die unwissende Menge Gluck den Vorzug gab, so blieb sie deßhalb doch was sie war, unwissend, unfähig die Musik außerhalb des Theaters zu beurtheilen, ebenso taub für die Schönheiten wie für die anstößigsten Fehler in der Ausführung; allein wir haben bereits gesagt, daß in dieser auf dramatische Gemüthsbewegungen gierigen Menge, das Stück und die Künstler beinahe ebenso viele aufgeklärte Richter fanden, als der Saal Menschen enthielt. Gluck's Declamation trug den lyrisch-dramatischen Effect soweit als es möglich war; die Sänger, deren musikalischer Sinn nur eines Componisten bedurfte, um erweckt zu werden, mußten mehr in den Geist ihrer Rollen eingehen; sie sangen, oder wenn man will schrieen mit mehr Seele und Energie; sie wurden bessere Tragöden, indem sie sich den für sie ganz neuen Eindrücken einer feurigen, raschen, leidenschaftlichen, unendlich wahren und begeisternden Musik hingaben, bei welcher Blicke, Geberden und Stellungen sich mit den Noten zu verwachsen schienen. Das war es, was das Publicum entzückte. Andererseits beförderten diese Werke auch die musikalische Erziehung der Franzosen beträchtlich, zu welcher die komische Oper bereits den Grund gelegt hatte. Die großartigen und doch so einfachen

Gedanken Gluck's, seine so feierlichen Melodieen, diese so fesselnde und doch so natürliche Harmonie fanden Eingang in den französischen Ohren, obgleich sie, nach italienischem Ausspruche, von Horn waren; sie fanden um so raschern Eingang, als Gluck's Styl nicht schwer zu verstehen ist. Zum ersten Male lernte das auf seine Oper so hartnäckig versessene Volk, daß die Musik ein Genuß an und für sich sey und zwar der lebhafteste den es gibt. Welche Auszeichnungen, welche Beifallsbezeugungen reichten für den Mann hin, der es mit einem neuen Sinne begabte! Die Menge urtheilte instinctartig und irrte sich nicht, was unfehlbar der Fall gewesen wäre, wenn sie dem Auffluge eines Händel oder Mozart hätte folgen müssen. Gluck kannte aber das Maß ihrer Kräfte und begnügte sich, das Drama mit Energie, Adel und Treue wieder zu geben, ohne dabei den Anspruch zu machen, es zu einer Gewalt der Poesie zu erheben, die über der Poesie des Wortes stand.

Die Musikfreunde, welche nicht als Kenner, sondern als Halbkenner urtheilten, zogen Piccini aus den Gründen, die gewöhnlich bei Zeitgenossen entscheiden, vor; aus denselben Gründen, welche seit langer Zeit die Musik dieses Meisters in Vergessenheit haben gerathen lassen und die bis zum heutigen Tage Gluck's Musik am Leben erhielten. Der italienische Componist gab der Ausführung Melodieen, die mehr entwickelt, in ihrer Neuheit viel brillanter waren, und vor fünfzig Jahren den Modegeschmack von Europa bildeten. Gluck dagegen vermied eben diese Formen, weil sie zu seinen psychologischen Inductionen oder zu dem Streben nach

dem Wahren, das ihn bei seiner Arbeit beständig leitete, nicht paßten. Er erschien den Dilettanten weniger angenehm, weniger zeitgemäß. Dieser Art ist immer die Ueberlegenheit, welche die Menschen einer Epoche, oder die Repräsentanten des augenblicklichen Geschmacks über die Menschen aller Zeiten haben.

Gluckisten und Piccinisten leben und bekämpfen sich noch immer unter anderen Namen, wie die Systeme, die sie repräsentiren. Jedes hat das Recht zu leben; eine Fortsetzung des Streites wäre aber ohne Nutzen, weil es Mittel gibt, sich zu verständigen. Die beiden Systeme entsprechen aber zu verschiedenartigen Bedürfnissen, als daß sie sich ausschließen oder nur mit einander in Concurrenz treten müßten. Wenn man Theater und Musik zugleich liebt, und sich darin gefällt, den Sänger über der Person zu vergessen, so wird man Gluck und seine legitime Nachkommenschaft hören, Mehul, Cherubini, Spontini, Weber und selbst Meyer-Beer in seinen schönen Momenten. In ihrer Schule wird Rom und Griechenland, der Orient der Patriarchen und der Occident der Zauberer, Achilles und Licinius, Joseph und Simeon, Max und Agathe Einem zur Seele sprechen, gleich dem Geiste der poetischen Alter der Welt und dem Geiste der wunderbaren Sagen; es liegt genug darin, um Alles, was man an Gefühl und Einbildungskraft, an dramatischer Intelligenz und musikalischer Leidenschaft besitzt, in Anspruch zu nehmen; und, das ist ein Genuß. In einer Opera seria suche man aber nichts dergleichen, die ein Libretto für zehn Thaler zum Vorwurf

hat, und was selbst diese nicht werth ist. Dagegen hat sie Subjecte aufzuweisen, die man mit achtzigtausend Franken bezahlt, welche aber nicht den vierten Theil dieser Summe erhielten, wenn sie ihre Stimmleistungen darauf beschränkten, was die Wahrheit der Situation oder eines Charakters verlangt, und Subjecte, deren Talent der Art ist, wie wir ebenfalls zugeben müssen, daß man die Person und das Stück ganz über dem Sänger vergißt, und bei denen man über die theatralische Illusion sehr ungehalten wäre, wenn sie es wagte, sich zwischen den Künstler und das Publicum zu stellen. Sänger hören zu können, welche den Gipfel der mechanischen und ästhetischen Vollkommenheit ihrer Kunst erstiegen haben, ist aber auch ein Genuß und zwar ein so großer, daß es keinen gibt, den man lieber und theurer bezahlte. Von diesen beiden Genüssen kann man einem oder dem andern aus Geschmack oder aus Princip den Vorzug geben; ich meine aber, daß man beide lieben und abwechselnd genießen kann, ohne daß sie sich gegenseitig schaden.

Ich habe mich bei Gluck aufgehalten und zwar aus guten Gründen. Es gab Musiker von größerm Genie, aber keinen, wie ich glaube, dessen Werke nützlicher für die Zukunft gewesen wären. Er ist der Gründer der erhabenen Theatermusik und der Erste, welcher uns in den dramatischen Opern Denkmale in seinen Partituren hinterlassen hat. Alle Formen der Declamation und des Accompagnements, die er geschaffen hat, schimmern noch in den gediegensten Opern unseres Zeitalters durch, und die Zeit hat die seinigen so geachtet, daß man ihn mitten unter seinen Schülern des
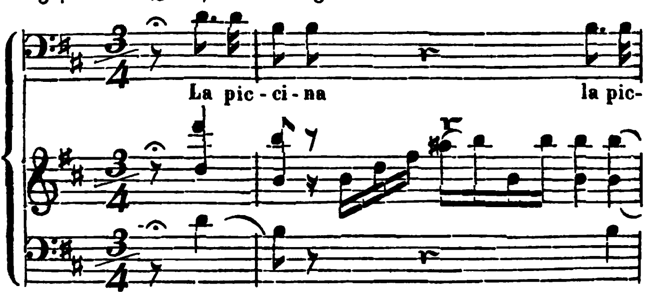
neunzehnten Jahrhunderts nur für den ältern unter seinen Brüdern halten würde.
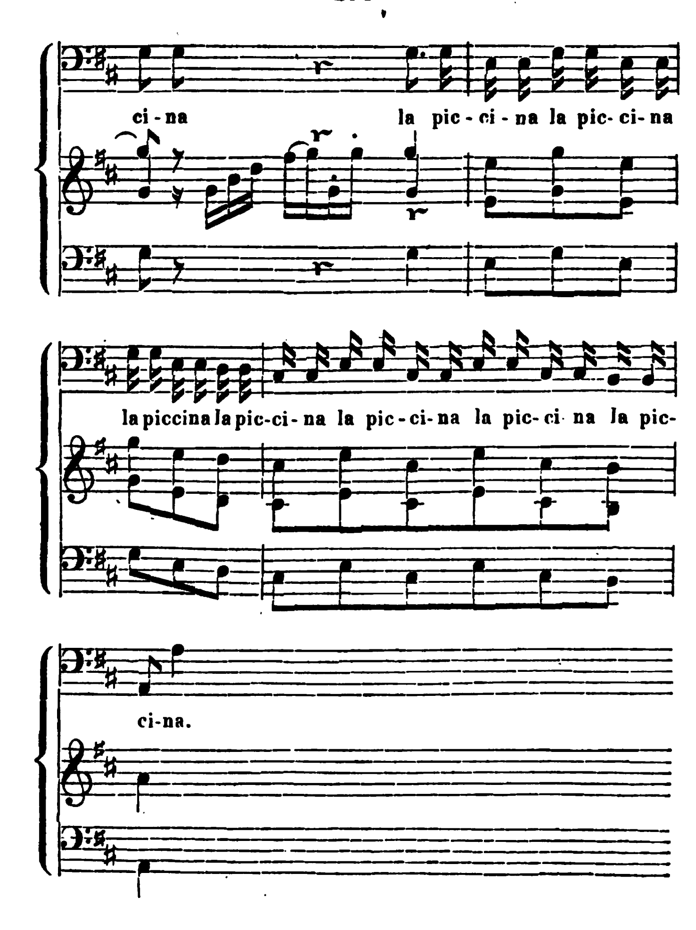
Die Opera buffa, auf die wir nun zu sprechen kommen, vermengte sich Anfangs mit der Opera seria, wie Shakespeare's Possen mit seinen historischen Dramen. Als sie später in die Zwischenacte verwiesen wurde, nahm sie den Namen Intermezzo an und gelangte erst zuletzt zu einer Unabhängigkeit, als Schauspiel und als Gattung, durch die Werke von Logrescino und namentlich von Piccini. So wenig die alte Opera seria dazu gemacht war, je bei den Ausländern populär zu werden, eben so sehr lag es in dem Charakter der Opera buffa, so wie sie die beiden Meister geschaffen hatten, überall zu gefallen, wo man gern lacht und gute Musik hört. Ich glaube, daß kein Volk so viel Talent zu der Posse besitzt als die Italiener. Welch' eine unbezahlbare Originalität liegt in ihren Uebertreibungen, wie viel Geist in ihren Albernheiten, welche Phantasie in den Thorheiten des Costums und der Maske, und, in Verbindung mit diesen, welche hinreißende Natürlichkeit in diesen Stücken, die mehr Werke des Schauspielers, als des Verfassers zu seyn scheinen, und bei denen man wirklich froh ist, keinen Schatten eines vernünftigen Gedankens darin zu finden. Gewiß, wenn es ein Mittel gegen die Leiden der Erde im Allgemeinen, und gegen den Spleen des Nordens insbesondere gibt, so ist es die Opera buffa, mit Subjecten wie Bonaveri in Dresden, oder Zamboni in Petersburg. Diese Leute sind wahre Wohlthäter der Menschheit!

Es wäre nicht richtig, wenn man auf die Opera buffa

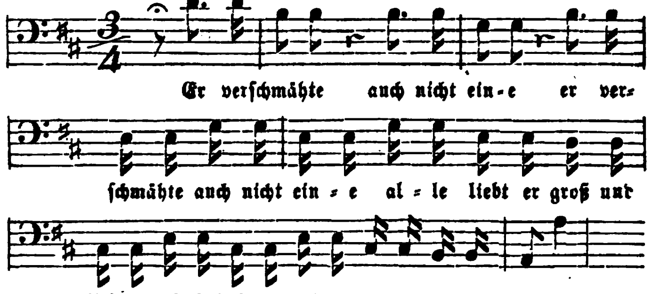
im Allgemeinen die Gedanken anwenden wollte, welche wir ausgesprochen haben, als wir den universalen Charakter berührten, welche die Musik in der Tragödie haben kann und soll. Unsere Kunst, welche durch sich selbst die leidenschaftlichen Empfindungen ausspricht, besitzt keinen Ausdruck für die Komik, deren Effecte stets das Resultat einer Vergleichung, das heißt einer Operation der Intelligenz sind, an welche sich der Musiker nicht ohne vermittelnde Elemente wenden kann. Obgleich meine Ansicht nicht die von Jedermann ist, so scheint mir doch der Beweis für meine Behauptung in der Thatsache zu liegen, daß die eigentliche Komik nicht in der Instrumentalmusik liegt. Man kann fröhlich, unterhaltend, phantastisch, selbst lächerlich darin seyn, komisch aber nie, ohne ein geschriebenes, oder in der Phantasie des Publicums liegendes Programm. Um komisch zu werden, muß der Musiker nothwendiger Weise das Wort zu Hilfe nehmen, und die Intonationen und Accente der Rede, noch mehr als im Recitativ und in der tragischen Declamation zu Hilfe nehmen; er muß zu der vertrauten Declamation herabsteigen, was die Italiener das *parlando* nennen. Diese Art von sylbenweisem Gesang bringt aber nur dann Effect hervor, wenn die Prosodie der Sprache in ihren Umrissen durchscheint, dann wird auch die Musik local, wie das Wort, mit dem sie sich zu vermengen strebt. Und das ist ein großer Vortheil, weil das komische Element, wie im Lustspiele auf die der Localität eigenthümlichen Charaktere, Sitten und Lächerlichkeiten sich gründet und im Interesse der Täuschung nichts Besseres thun kann, als eine musikalische

Sprache in Anwendung zu bringen, welche die Dinge, die sie vorführt, noch mehr particularisirt. Ich nehme aber die Nummern aus, welche Gefühle aussprechen und für die ersten lyrischen Subjecte bestimmt sind, und bei denen die Musik in ihr Recht der Universalität des Ausdruckes tritt. Wenn es wahr ist, daß ein Lustspiel, welches die Gewohnheiten eines Landes zum Vorwurf hat, unübersetzbar ist (und bis jetzt hat mir noch kein Uebersetzer das Gegentheil bewiesen), so sind es die musikalischen Possen Italien's in zweifacher Beziehung, sowohl als Stücke, wie als Musik. Ich gestehe, daß mich die fremden Sänger und Schauspieler gleich sehr dauern. Der gesprochene Gesang geht nur in Italien, weil das Italienische an und für sich schon Gesang ist. Andere Völker sind daher genöthigt, zu der traurigen Aushilfe des Dialogs in ihren komischen Opern ihre Zuflucht zu nehmen. Das einfache Recitativ und die vertraute musikalische Declamation wären unerträglich in denselben. Man überzeuge sich selbst, wie das köstliche *parlando* unter den ungeschickten und unmächtigen Versuchen eines Uebersetzers sich umgestaltet. Zuerst das Original:




ci - na
la pic - ci - na la pic- ci- na
la piccina la pic-ci- na la pic - ci- na la pic- ci- na la pic-
ci-na.

Es ist klar, daß der Gedanke des Componisten nur das Wort *piccina* ausdrücken will, das eben so anmuthig klingt, als unersetzbar ist, weil es die Sache andeutet wie sie ist und mit welchem Alles in der Musik übereinstimmt, sowohl das kurz Abgerissene des Geplauders der Singstimme, als die muthwillige Anmuth der kleinen Orchesterfigur; denn man hört deutlich, daß die Violine in ihrer Art ebenfalls sagt: *la piccina! — la piccina!* Auf welche Art soll man aber *la piccina, la piccina, la piccina, la piccina* übersetzen? Sollte man etwa sagen und die Kleine oder nur die Kleine? Das klänge wohl sehr schlecht. Etwas mußte man aber doch dafür geben und so half sich der Uebersetzer damit, daß er sagte:



Es ist nicht besser und nicht schlechter als hundert andere Versionen derselben Stelle in verschiedenen Sprachen. Wo bleibt aber der Gedanke des Componisten, wo der Effect? Er verschmähte auch nicht eine, wie schlecht klingt

dieß, und der Gang der Violinen hat keine Bedeutung mehr. Groß und kleine, welch' ungeheuerer Widersinn! *La grande maestosa*, ist sie nicht schon in crescendo gehaltenen Tönen, von Fanfaren begrüßt, einen Schlepprock nach sich ziehend, so lang wie der Schweif eines Kometen an uns vorübergegangen. Dieses Beispiel, sowie tausend andere beweisen, daß es Fälle gibt, in denen die Musik mit der Sprache nur eins ausmacht, und daß, wenn man das wohlklingende, bezeichnende und nachahmende Wort wegnimmt, welchem der Componist sie angepaßt hat, dieß soviel ist, als diese zerstören.

Mozart, der sich darauf verstand, änderte in den italienischen Libretti's, die er zu componiren hatte, nichts an den Worten der Opera buffa. Er sah vollkommen ein, daß das, was in der tragischen Composition fehlerhaft war (wir meinen damit die dem Lande eigenthümlichen Formen und den ihm eigenthümlichen Geschmack), in einer auf die italienische Nationalität basirten Gattung nothwendig sey, deren Hauptverdienst darin besteht, die originellsten Züge dieser Nationalität auf die drolligste Art wieder zu geben.

Man kann die Opera buffa nicht mit der französischen komischen Oper vergleichen. Obschon die Namen sich gleichen, so steht die Sache selbst im Gegensatze. Die komische Oper gereicht dem musikalischen Frankreich unseres Jahrhunderts zum unbestreitbarsten Ruhme. Dieselbe ist so anmuthig, daß sie die Literaten wie die Musiker gleich sehr befriedigt, und alle Meister, welche diese Gattung berühmt gemacht haben, oder durch sie berühmt geworden sind, sind

Franzosen: Mehul, d'Alayrac, Isouard, Boieldieu und Auber. Ihre Opern sind mehr oder weniger geistreiche oder vernünftige Lustspiele; die Musik ist national, und aus diesen beiden Gründen läuft man nicht Gefahr, sie mit den italienischen Stücken und Partituren zu verwechseln. Werke wie *Il Matrimonio segreto, Il Turco in Italia, l'Italiana in Algeri,* können die Musikfreunde selbst ohne Worte unterhalten und interessiren. Die französischen Stücke würden aber unter diesen Umständen zu viel verlieren; dagegen ist die komische Oper unendlich leichter übersetzbar als die Opera buffa, ebenso ist sie auch in einer Uebersetzung leichter zu spielen und zu singen. Die Schwierigkeit ist nicht groß, einen französischen oder deutschen Text in eine andere Sprache zu übersetzen, wenigstens so weit es für die Musik von Wichtigkeit ist.

Nach dem Ueberblick, den wir auf die vierte Epoche der musikalischen Kunst geworfen haben, welche die der Entwickelung der Melodie in der Theatercomposition war, bleibt uns noch eine Bemerkung übrig zur Vervollständigung unserer flüchtigen Darstellung. Auch hier fuhr die Kunst wie in den vorangegangenen Epochen fort, einen Weg zu verfolgen, der, trotz ihrer scheinbaren Abweichung von der rechten Fährte, ihr durch die natürliche und logische Reihenfolge ihrer Fortschritte vorgezeichnet war. Wir haben den Contrapunct im Verlaufe von zwei Jahrhunderten heranwachsen, und je mehr er sich vervollkommnete, mit seiner ursprünglichen Bestimmung immer unvereinbarer werden sehen. Ebenso hätte die Melodie sich nicht anders entwickeln und

so glänzende Blüthen treiben können, als indem sie Zweige im Ueberflusse hervorbrachte, welche bald den zu ihrer Cultur bestimmten Boden verbargen, den dramatischen Boden nämlich, den sie hätte verschönern und nicht maskiren sollen. Die Sache konnte aber nicht anders gehen. Wenn die Contrapunctisten des fünfzehnten, und die Melodisten der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts viel an die Anwendung gedacht hätten, die einen sie mit der Kirchenmusik, die anderen sie mit der des Theaters in Uebereinstimmung zu bringen, so würde diese vorgefaßte Meinung sie von der Aufgabe abgebracht haben, zu der sie die nothwendigsten Bedürfnisse ihrer Zeit riefen. Mit den Materialien, über die sie zu verfügen hatten, würden sie ebensowenig in der Kirche zu erbauen, als die Leidenschaften kräftig auf der Bühne auszudrücken im Stande gewesen seyn. Vor Allem mußte man damit anfangen Materialien in hinreichender Quantität zu gewinnen, die Elemente der Kunst zu vervollkommnen, sie mit neuen Combinationen und Formen zu bereichern, und sie soweit heranzubilden, daß sie zur Verwendung tauglich waren. Dieses war und mußte die Aufgabe der alten Contrapunctisten und Melodisten seyn. Die Anwendung fiel ihren Nachfolgern zu. Die Arbeiten unserer Vorfahren waren nothwendig, aber sie waren nur vorbereitend und sie mußten vor den Endresultaten zusammenfallen, wie das Gerüste vor dem vollendeten Monumente, zu dessen Erbauung es gedient hatte. Nachdem die flammändische Schule ihre Bestimmung erfüllt hatte, indem sie Palestrina erzeugte, so starb sie; nachdem die alte italienische Melodie das geboren

hatte, dessen Keim sie in sich trug, Gluck und Mozart, so stieg sie zu dem alten belgischen Contrapunct in's Grab hinab. Man konnte hier wohl sagen, daß sie zu den Vätern ging, insofern die Melodie in gerader Linie vom Contrapuncte abstammte. — Mißbrauchen wir aber keine rhetorischen Figuren. Alles ändert sich, aber Nichts stirbt auf der Welt. Weit entfernt zu sterben, regenerirte sich vielmehr die Melodie des achtzehnten Jahrhunderts. Die Schulen Italiens, vor allen aber die von Neapel, hatten eine Menge Vocalformen oder Wendungen geschaffen, die, nachdem sie Gemeingut der Kunst geworden waren, mit einigen Modificationen, welche die Verschiedenartigkeit des Nationalgeschmackes eingeführt hatte, ebenso die Basis unseres Operngesangs bleiben, als nach Kiesewetter's Bemerkung die modernste Musik im Allgemeinen noch immer neapolitanische Musik bleibt. Weniger glückliche Wendungen, überflüssige Sätze, Endungen, welche bald veralten mußten, im höchsten Grade verschwenderisch angebrachte Gemeinplätze, mit einem Worte die Routine vermischte sich etwas mit so vielem Reichthume. Der Zeit und dem Genius mußte es überlassen bleiben, den Waizen von der Spreu zu sondern. Gluck begann dieses Werk der Reinigung, vielleicht ging er aber in den Bestimmungen, welchen er die dramatische Melodie unterwarf, zu weit. Diese sollte in ihrer ganzen Herrlichkeit und von allen Zuthaten befreit, erst in den Partituren des allgemeinen Reformators der Kunst glänzen.

Die Regeneration des fugirten Styls ging der des melodischen voraus. Man war mit der Melodie erst bei Per-

golese und Hasse angekommen, als der alte Baum des Contrapunctes seine ganze Kraft in Hervorbringung der Früchte erschöpfte, die ihn nach einem Wachsthume von acht Jahrhunderten krönten.

Eine stets erweiterte Anwendung der Melodie bei'm fugirten Style führte diesen nach und nach aus dem Zustande der Unbedeutendheit zu dem des Ausdrucks. Statt wie ehemals ganze Reihen von Noten willkürlich an einander zu reihen, die Stimme zu ordnen, wie es der Zufall mit sich brachte oder sie bloß aus dem Grunde zu wählen, um das contrapunctische Verfahren zu erleichtern, mußten die Fugisten Thema's oder Subjecte combiniren, das heißt kurze melodische Sätze, die an und für sich eine Form, einen Sinn, einen Charakter hatten, weil sie bereits der modernen Tonart enthommen waren. Man entdeckte bald, daß, wenn die kanonische Nachahmung ein Princip unerschöpflicher Mannichfaltigkeit sey, es noch ein nicht weniger productives gebe, den Contrast, nämlich den, welcher aus der Verbindung oder der Opposition zweier oder mehrerer durch ihre Anlage verschiedener Thema's entspringe. Aus diesem doppelten Princip entsprangen natürlicher Weise nach und nach alle Gesetze unserer Fuge, die man die periodische nennt. Das Subject und die Antwort, welche zur Nachahmung beitrugen, vereinigten sich in einem Gegensubjecte, das dazu diente, den Contrast zu liefern. Da es nicht zu vermeiden war, daß das Subject, wenn man es immer wieder hören mußte, das Ohr ermüdete, so mußte man Ruhepuncte anbringen und dasselbe ad interim durch ein drittes

Agens ersetzen, welches man vermittelnde Harmonie nannte. Die Dauer dieser Unterbrechungen, das Wiedereintreten des Subjects in Folge einer neuen Entwickelung, die Ordnung, in welcher *Dux* und *Comes* (Führer und Gefährte) in allen Theilen, aus denen die Fuge besteht, auf einander folgen und abwechseln müssen, wurden den Gesetzen des Wiederschlags unterworfen. Endlich, um die Versetzungen oder die Verwechselungen der Figuren zwischen den Stimmen zu regeln, fügte man dem Gesetzbuche der Tonsetzkunst ein Ergänzungs-Capitel hinzu, welches von dem doppelten Contrapuncte handelt. Dieser Art sind die Hauptelemente und die wesentlichsten Gesetze der periodischen Fuge. Man kann eine Menge gelehrter Combinationen hineinbringen, die schwierigsten Feinheiten des alten Kanon's einverflechten, was sogar bis auf einen gewissen Grad unvermeidlich ist, wenn die Fuge aus mehreren Thema's besteht und viele Entwickelungen hat, oder das contrapunctische Interesse immer *crescendo* gehen muß. Dieß nennt man eine ausgearbeitete Fuge, *fuga ricercata*. Es gibt übrigens wenige Componisten, welche auf Josquin's Wege das Schöne gefunden haben, so daß ich fast etwas Ueberflüssiges zu sagen fürchte, wenn ich mit Boileau wiederhole: Es gibt nur etwa deren drei, die ich nennen könnte.

Italien gebührt wieder die Ehre, die größten Componisten des siebenzehnten Jahrhunderts hervorgebracht zu haben: Allegri, Benevoli, die beiden Bernabei und einige Andere, vor Allen aber Frescobaldi, den ehrwürdigen Stammvater der Fugisten und Organisten, welche nach ihm

in dem, durch die Melodie regenerirten contrapunctischen Style sich hervorthaten. Die Werke dieser Männer werden stets die ernstesten Studien verdienen, obgleich ihre Fugen heut' zu Tage die Probe der Ausführung nicht aushalten würden. Die Effecte würden ihnen abgehen, Erstens weil die Thema's zu wenig melodisch und aus diesem Grunde nicht charakteristisch genug wären, und Zweitens, weil die glücklichsten Erfolge dieser Gattung von denen der Instrumental-Musik mit großem Orchester abhingen, das zu jener Zeit beinahe noch nichts war. Unserm jetzigen musikalischen Gehör könnte eine Fuge nicht sehr zusagen, wenn sie sich nicht in einer imposanten Masse von Stimmen und Instrumenten oder Instrumenten allein entwickelt. Außer dem materiellen Effect, der hier von größerer Wichtigkeit als anderwärts ist, besteht auch noch ein Vortheil, diese Gattung in weitgedehnten Verhältnissen und mit Zuziehung aller klingfähigen Instrumente zu behandeln, darin, daß die Thema's deutlicher hervortreten und daß man mehr Hilfsmittel hat, den Vorwurf zu variiren, wenn die Verbindungen und Gegensätze zwischen dem Chore und dem Orchester liegen. Es gibt eine Menge Instrumental-Figuren, welche die Sänger nicht ausführen können, während das Orchester durch die Mannichfaltigkeit seiner Instrumente, durch die Möglichkeit sieben Octaven in Anwendung bringen zu können, und weil dasselbe heut' zu Tage fast gar keine unübersteigliche Schwierigkeiten des Mechanismus mehr kennt, Alles ausführt und die Sänger in allen Fällen ergänzt.

Für uns wird die Fuge immer nur historisches Interesse

haben und sie fängt erst mit Bach und Händel an, ein musikalischer Genuß zu werden, wie wir ihn verlangen. Mit ihnen endigt sie auch, möchte man sagen, denn sie sind für uns dergestalt die Personification der Gattung in der ganzen Reinheit ihrer Formen und nach der Strenge ihrer Gesetze, daß man nach Bach und Händel fast Niemanden als immer wieder Bach und Händel sieht. Sie stehen ihren Vorgängern und Nachfolgern gegenüber vereinzelt da und beherrschen in ihrer ursprünglichen Erhabenheit das Jahrhundert, welches in den Annalen der Musik auf sie folgte.

Zwei Männer wie diese erfordern einen größern Raum als ich ihnen in der Biographie eines Andern einräumen könnte. Ueberdieß haben sie ihre eigenen Biographen, auf welche ich die Leser zu verweisen für meine Pflicht halte, wenigstens hinsichtlich Bach's, dessen Leben Forkel beschrieben und dessen Styl er mit einem Talent analysirt hat, das des Historikers der Musik würdig ist*). Als Ausländer aber kann ich aber nicht alle Folgerungen annehmen, zu denen ihn ein zu weit getriebener Patriotismus und eine Art von nicht sehr philosophischer Verachtung gegen den eleganten, oder wie man sich ehemals in Deutschland auszudrücken pflegte, galanten Styl führen, den Forkel zwar nicht zugesteht, das ist wahr, aber schlecht verhüllt. In seiner Uebertreibung geht er so weit, Bach den größten musikalischen Dichter, und, was ganz unbegreiflich ist, den größten musikalischen Declamator zu nennen, der je gelebt hat. Bach

---

*) Ueber J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke 1802.

ein Declamator! Er selbst hat gewiß nie ein solches Lob erwartet.

Burney ist in seinem Urtheile über diese beiden Meister viel unparteiischer, die für ihn Ausländer waren. Die Vergleichung, zu der sie ihm Veranlassung gaben, ist sehr kurz, ja sogar sehr oberflächlich; doch liegt ein Fond von Wahrheit darin, der mich veranlaßt, die wenigen Linien hier wieder zu geben, aus welchen er wenigstens ebenso viele Seiten in seiner allgemeinen Geschichte hätte machen sollen. „Unter allen großen Fugisten war vielleicht Händel der einzige, der kein Pedant war. Es begegnete ihm selten, daß er ungefällige oder magere Subjecte behandelte. Beinahe alle seine Thema's sind angenehm und natürlich. Sebastian Bach dagegen verachtete, wie Michel-Angelo in seinen Malereien, die Leichtigkeit dergestalt, daß er sich nie mit dem, was leicht und anmuthig war, befaßte. Ich habe nie eine Fuge dieses gelehrten und gewaltigen Componisten gesehen, die sich auf ein natürliches und singbares Motiv gegründet hätte, noch selbst ein Passage, so leicht und alltäglich sie seyn mochte, welche Bach nicht mit schweren und mühsamen Accompagnements beladen hätte.“ Ohne damit behaupten zu wollen, eine Vergleichung zu erschöpfen, welche lange Commentare erfordern würde, so muß ich doch sagen, daß der von Burney angedeutete Contrast, ebenso die Folge der Verschiedenheit des Genius der beiden Meister, als die ihrer gegenseitigen Stellung war. Händel würde als Opern-Componist, Director der Opern und Lieblings-Tonsetzer der Nation, für die er arbeitete, sich bemüht haben, populär zu

schreiben, selbst wenn die Klarheit seiner Gedanken und seines Styls nicht schon an und für sich diese Folge gehabt hätten. Bach dagegen, den keine Interessen des Ruhmes und des Geldgewinns mit dem großen Publicum in Berührung brachten, suchte keine Popularität, deren Bedürfniß er nicht fühlte. Ueberdieß hätte seinem Charakter als Mensch und seiner Natur als Künstler nichts so sehr widerstrebt, als die Mittel, welche sie ihm hätten verschaffen können. Er liebt es, die unbekannten Tiefen der Harmonie zu erforschen, alle mögliche Combinationen, hinsichtlich des contrapunctischen Verfahrens, der Accorde und Modulationen zu versuchen, mochte das Ohr auch zuweilen sich dagegen auflehnen. Er ist durch und durch gelehrt; zeigt eine Kraft, die fast oft in Härte ausartet, eine Neuheit, die bis in's Befremdende, eine Tiefe, die weit über die Intelligenz des gewöhnlichen Zuhörers geht, groß und erhaben wie kein Musiker vor ihm.

Wenn wir Bach und Händel unter ihrer historischen Bedeutung in Betracht ziehen, so finden wir, daß der erstere dazu berufen war, das Problem des Oratoriums zu lösen, das hundert und einige Jahre zuvor zur Mitbewerbung aufgetreten war, wie Gluck das Problem der musikalischen Tragödie, das zur selben Zeit aufgeworfen wurde, etwas später lös'te. Der Eine wie der Andere besaßen im höchsten Grade die speciellen Talente, welche ihre verschiedenartige Neigung erforderte.

Bach beschäftigte sich an und für sich weniger mit den formellen Anwendungen der Musik, als mit der Musik selbst,

aus dem Gesichtspuncte ihre Unabhängigkeit und der Tiefe der ihr eigenthümlichen Gesetze. Die Quelle dieses Meisters geht weiter zurück als die Händel's, weil er gewissermaßen der Fortsetzer der flammändischen Schule ist, welche die Kunst in demselben Geiste behandelte und sie auch mit derselben Kraft behandelt hätte, wenn der Stoff dazu vorhanden gewesen wäre. Drei Jahrhunderte des Fortschrittes, welchen der Genius Bach's allein das Aequivalent eines vierten Jahrhunderts hinzufügte, erlaubten ihr endlich die alte gothisch-contrapunctische Kunst zu der Höhe zu erheben, von welcher aus sie in ihrer äussern und geheimnißvollen Majestät jenen Denkmälern gleichkommt, welche Zeugen ihrer Geburt waren, die ihr zur Wiege gedient, und die, wie sie, das Beiwort gothisch früher in verächtlichem Sinne gebraucht und heut' zu Tage als gleich bedeutend mit Allem, was die Architektur Großartiges, Kühnes und Bewundernswerthes aufzuweisen hat, annehmen. Bach ist der musikalische Patriarch des Lutherthums. Seine Kirchenwerke drücken im Vergleich mit den großen katholischen Meistern getreulich den Geist der beiden Culte aus, zu einer Zeit, in welcher die Reformation in Deutschland noch Etwas von ihrer ursprünglichen Härte bewahrte.

Das sind ungefähr im Allgemeinen die Resultate der Burney entnommenen Parallele, welche ich mit einigen unerläßlichen Zügen verstärken zu müssen geglaubt habe. Selbst in den schönsten Partituren Händel's findet man Trümmer; in den Meisterwerken Bach's gibt es keine, und doch ist Bach von älterer Färbung als Händel. Der

Grund liegt darin, weil der Modemusiker sich um den Beifall seines Publicums bewarb, und daß der Cantor an der Thomaskirche in Leipzig denselben dem seinigen erließ, das aus Schülern und Untergebenen bestand, deren Pflicht es erheischte, ihm zu gehorchen, und außer diesen aus Künstlern und Kennern, deren Interesse verlangte, daß sie ihn verstünden. Der Eine war genöthigt viel im Geschmacke seiner Zeit zu schreiben; der Andere schrieb von dem Augenblicke an, in welchem er in seine classische Reife trat, nie anders als in seinem eigenen Geschmacke. Ein Glück, wir wiederholen es, das er seiner Stellung und seinem Charakter verdankte, und welchem seine Werke ihre ewige Neuheit verdanken. Gleich bewunderungswürdig in ihren Fugen und in ihren fugirten Chören, obschon durch verschiedene Mittel, zeigt sich, wie ich glaube, Bach als größerer Künstler, Händel als größerer Dichter. Der Schöpfer des Messias muß mehr und namentlich allgemeiner bei'm Hören gefallen; der Verfasser des gemäßigten Claviers und der chromatischen Phantasie wird aber bei'm Lesen tiefer interessiren und wird die Bewunderung der Musiker, welche das Studium ihrer Kunst soweit als möglich verfolgen wollen, in viel höherm Grade erregen. Die Arien sind die schwachen Seiten des einen wie des andern Meisters. Die Händel's sündigen in der Regel nach Art der alten Weisen durch eine Förmlichkeit, die uns nicht mehr zusagt; unter denselben finden sich aber einige, die sehr schön sind, und welche jetzt noch Kennern Vergnügen verschaffen können. Die Arien und Duo's von Bach, zum Beispiel die in seiner berühm-

ten Cantate: Eine feste Burg ist unser Gott, sündigen sehr oft durch einen ganz entgegengesetzten Fehler. Sie scheinen gar keiner Epoche anzugehören, so schwer ist es, sich vorzustellen, daß irgend Jemand je einen großen Genuß darin gefunden hätte, sie anzuhören. Sie sind nicht veraltet, denn das, was keine Jugend und keine Gegenwart hatte, kann nicht veralten; sie sind widerlich und seltsam. Allein obschon Bach nur seiner persönlichen Inspiration folgte, ohne je sich darum zu bekümmern, was gefallen möchte oder nicht, so traf es sich doch, daß er auch Melodieen fand, die durch ihre Neuheit, Anmuth, Frische und ihren Ausdruck sicher die schönsten Arien hinter sich zurücklassen. Gibt es denn etwas Wundervolleres unter anderm, als die Nummer 26. der Passion, eine Tenor-Arie mit Chor, und die Nummer 33. desselben Werkes: Arie von Zion, das heißt ein fugirtes Duett zwischen Sopran und Contralt, auf das der erhabene Chor folgt: Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden! Das ist ganz moderne Musik und welche Musik!

Bach, Händel und Gluck, drei Namen, welche keine deutsche Feder ohne Stolz niederschreiben wird, bezeichnen den Eintritt oder die Obergewalt eines neuen Volkes in die Geschichte der Musik. Ich sage ein neues Volk und nicht eine neue Schule, denn wo sollte man auf der Welt zwei Menschen finden, die weniger den Anschein haben, Brüder einer Schule zu sehn als Bach und Gluck. Sie contrastiren in allen Dingen. Was sie unter sich gemein haben, ist, daß sie zugleich mit Händel zu definitiven Resultaten in

der Tonsetzkunst gelangt sind. Bis auf sie hatte die Musik nichts Definitives als den Choralgesang Palestrina's. Sobald die Entwickelungen irgend eines ästhetischen Strebens ihren Zielpunct erreicht haben, treten die Schöpfungen, als der Inbegriff der Totalsumme und als Denkmäler der vollständigen und vollendeten Schönheiten der Gattung, aus dem Uebergangszustande und erstarken in der classischen Stabilität der Musterwerke, denen die Zeit nichts anzuhaben vermag, weil nichts mehr daran zu ändern ist. Die Zeit wird mit den monumentalen Partituren ebenso verfahren wie mit griechischen Statuen, welche andere Verwüstungen als die ihrigen verschont haben. Sie wird zwar deren Farbe dunkeler machen, allein sie wird die Formen bestehen lassen, an welchen die Künstler, trotz all' ihres Bemühens das Beste zu Stande zu bringen, stets den Typus der Vollkommenheit anzuerkennen genöthigt seyn werden. Es war ein unermeßlicher Vortheil für die Deutschen, daß sie zuletzt kamen. Sie waren immer den Ton angebenden Nationen, den Belgiern und Italienern, auf dem Fuße gefolgt; sie brauchten also bloß einen Anlauf zu nehmen, um diese zu überholen, und dieser Anlauf brachte sie an's Ziel.

Alle Zweige und Bestrebungen der Kunst gelangten, mit Ausnahme der Instrumentalmusik, gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, vereinzelt zu ihrer Vollkommenheit. Der fugirte und melodische Styl, welche zu amalgamiren den Bestrebungen einiger Meister nicht so, wie sie gern gewollt, hatte gelingen wollen, stießen sich jetzt noch stärker ab, seitdem beide für sich wahre Meisterwerke hervorgebracht

hatten. Eine sehr strenge Scheidelinie trennte die Contrapunctisten von den Melodisten, und so theilten sich die Tonsetzer in zwei Lager. Das Hauptquartier der Ersteren war in Deutschland; das der Letzteren in Italien. Es bestand eine Rivalität und eine gewisse Leidenschaftlichkeit zwischen ihnen, welche sich in den didaktischen und polemischen Schriften jener Zeit kundgibt. Selbst die Historiker ließen sich von diesem Parteigeiste hinreißen. Burney neigt sich auf die Seite der Oper, die beinahe seinen ganzen vierten Band (das ganze 17. und 18. Jahrhundert), zu großem Nachtheile des Lesers und des Werkes, ausfüllt und für sich in Anspruch nimmt. Die Vorliebe Forkel's für die contrapunctische Gattung ist noch viel fühlbarer. Der Theoretiker J. J. Rousseau ächtet die Fuge als einen Ueberrest musikalischer Barbarei. Der Theoretiker Marpurg sieht mitleidig auf die galante Musik herab. — Nach unseren jetzigen Ansichten wären ein Contrapunctist, der in seiner Kunst nur den Contrapunct, ein Melodist, der nur die Melodie vor Augen hätte, nur halbe Componisten, und wenn sich eine Controverse zwischen ihnen erhübe, die sich auf die Verschiedenartigkeit ihrer Beschäftigung, ihres Wissens und ihres Geschmackes gründete, so wüßten wir, die wir sowohl gegen den Einen wie gegen den Andern starke Angriffswaffen besitzen, zum Voraus, daß diese unvollständigen Musiker gleich schwach wären, sich zu vertheidigen. Dieß bewiesen schon die Ausschließlichen des vorigen Jahrhunderts und beweisen es noch die des unsrigen, die nicht die Entschuldigungsgründe Jener für sich haben.

Für uns handelt es sich nicht um eine Controverse; dagegen liegt uns viel daran, eine nähere Untersuchung darüber anzustellen, wie die contrapunctische und melodische Gattung im Zustande völliger Trennung, zu der Zeit, welche Mozart's Erscheinen unmittelbar voranging, beschaffen war. Gegenwärtige Betrachtungen veranlassen uns zu dieser Prüfung, welche uns überdieß der Hauptzweck dieses Buchs zur Pflicht macht. Indem wir eine Frage der Kunst beantworten, schicken wir uns zugleich an, eine biographische Frage vom höchsten Interesse zu lösen. Sie ist folgende:

Allen großen Componisten, welche wir die Musterung haben passiren lassen, wurden seit dem Entstehen der Kunst, bei ihren Lebzeiten die Ehren zu Theil, welche sie verdient hatten; Alle genossen ihren Ruhm, sowohl Diejenigen, deren Ansprüche die Nachwelt bestätigte, als die viel größere Anzahl Derjenigen, deren Talente von ihren Zeitgenossen überschätzt worden waren. Palestrina sah die ewige Stadt sich vor ihm verbeugen, und was noch schmeichelhafter war, selbst seine Nebenbuhler, wenn er welche hätte haben können. Die Inschrift Musicae Princeps schmückt sein Grab, das ihm unter den Marmorplatten von St. Peter am Fuße der Altäre geöffnet wurde. Bird, Hoforganist und Compositeur der Königin Elisabeth, erhielt in seinem Lande Alles, worauf er Ansprüche machen konnte. Carissimi und Scarlatti wurden als die ersten Erzieher ihrer Epoche geehrt, welche mit Lust aus ihrem Unterrichte Nutzen zog und ihre Lehrer mit Erkenntlichkeit und Begeisterung bezahlte, ohne dabei aber das Klingende zu vergessen. Leo,

der Director des Conservatoriums in Neapel, sah sich ebenfalls als der erste Musiker auf diesem classischen Boden der Musik anerkannt. Bach galt stets im Kreise der Eingeweihten, deren Brennpunct zu seyn sein Streben war, für ein Orakel. Händel beherrschte vierzig Jahre lang Alt-England; und Frankreich, das auch einen Fremden als National-Componisten adoptirte, war nicht weniger verschwenderisch an Ehrenbezeugungen und Belohnungen gegen Gluck, der ein Vermögen von dreimalhunderttausend Gulden als materiellen Ertrag seiner Lorbeeren hinterließ. Das sind etwa alle gekrönte Häupter in der Musik bis auf Haydn, wenn mich mein Gedächtniß nicht trügt, und Haydn fand, wie die Anderen, bei Lebzeiten Anerkennung.

Nach diesen kommt ein Musiker, der größte von Allen, weil er Alle in sich faßt, der Universalerbe der Jahrhunderte. Diesen vernachlässigt sein Vaterland und überläßt ihn sich selbst; Europa kennt ihn kaum. Burney hält sich bei Mozart Sohn, in seiner Geschichte, die 1789 erschien, gar nicht auf; er citirt ihn nur unter den deutschen Musikern, deren Namen er gesammelt hatte. Eine einzige Stadt spendet *Don Giovanni* ihren Beifall; ein einziger Mensch erkennt die Alles überragende Stellung an, welche der Gegenstand dieses Werkes unter den Todten und Lebenden einnimmt. Alle Entschädigungen, welche das Jahrhundert ihm schuldig zu seyn glaubt, bestehen in einer Stelle als Ueberzähliger, um leben und in der gemeinschaftlichen Grube, um sich darin begraben lassen zu können! Wer vermag uns ein so auffallendes Geschick zu erklären? Biographische Thatsachen

können uns darüber nichts sagen; die Partituren antworten allein; aber die Antwort wird uns um so weniger klar erscheinen, je mehr wir im Stande sind, sie zu verstehen; und zu ihrem Verständnisse bedarf es vor Allem eine richtige Würdigung dessen, was man gemeinhin gelehrte und leichte Musik nennt. Dieß wird den Gegenstand unserer Reflexionen bilden, von denen wir gesprochen haben und die nun folgen sollen.

Um in derartigen Dingen zu einem zufriedenstellenden Resultate zu gelangen, müssen wir den fugirten und melodischen Styl aus einem doppelten Gesichtspuncte prüfen, jeden an und für sich und nach seinen relativen Eindrücken auf den Zuhörer, von der objectiven und subjectiven Seite. Es liegt nicht in meinem Plane zwischen Peter und Paul zu entscheiden, deren individueller Geschmack, in Systeme gebracht, nie etwas beweisen wird; meine Absicht geht dahin, zu zeigen, warum eine Sache, die Paul gefällt und gefallen muß, Peter mißfällt und nothwendiger Weise mißfallen muß.

Es ist eine aus der Geschichte erwiesene und durch die tägliche Erfahrung erwiesene Thatsache, daß die contrapunctischen Formen natürlicher Weise dem Ohre feindlich klingen; daß sie ohne Ausnahme Dem widerstehen, der ihr Geheimniß nicht kennt, und sie nicht gewöhnt ist, und daß, so lange sie mit Ausschluß der Melodie herrschten, es keine Musikliebhaber oder Freunde, im jetzigen Sinne des Wortes gab. Die Menschen, welche die Musik liebten, ohne sie erlernt zu haben, hielten sich an die des Volkes. Anderer-

seits ist es ebenso erwiesen, daß, als die melodische Gattung und mit ihr der Dilettantism erschien, die gelehrtesten Theoretiker und die größten Tonsetzer, bis auf Händel und Bach einschließlich, fortfuhren, die Fuge als das schönste und edelste Product der musikalischen Kunst zu betrachten.

Unter diesen Umständen wird man einsehen, daß der Streit zwischen den gelehrten Musikern und den, nur nach dem Gehör Urtheilenden, mit dem Grafen Vernio und den Madrigalisten seinen Anfang nehmen mußte; was auch in der That der Fall war. Alles, was je darüber gesagt worden ist, wie überzeugend es von einer Seite ist und wie viel Schein auf der andern liegt, läßt sich etwa auf Folgendes zurückführen: „Wem steht es zu, die Musik zu beurtheilen, uns, die wir sie zum Studium unseres Lebens gemacht haben, die wir von den Eurigen bei unseren Fahnen zählen, und von denen einige die Regeln entworfen haben, oder Euch, die Ihr kaum die ersten Elemente der Musik kennt, wenn Ihr überhaupt etwas davon versteht.“ Das war, ist und wird stets die Quintessenz der Sprache der Gelehrten seyn. Das erscheint ziemlich vernünftig; aber man höre was die Nichtgelehrten antworten: „Ja, wenn es sich um die Integralrechnung oder um die transcendentale Metaphysik handelte, so hättet Ihr Recht; allein es handelt sich um eine Kunst und zwar um welche? um die Musik, die Gott offenbar nicht für Euch allein gemacht hat. Poesie, Malerei, Bildhauerkunst, Architektur haben auch ihre Kunstgeheimnisse. Hindert dieß aber die selbst gewöhnlichsten Geister einen Racine, Schiller, Byron, Rafael und Michel Angelo zu ver-

stehen und aufrichtig zu bewundern? Die Eigenthümlichkeit des wahrhaft Schönen liegt eben darin, daß es gleich der Sonne, dem Lichte aller Augen, jeder Intelligenz leuchtet. Jedermann fühlt dieß. Verhält es sich mit Euren Fugisten ebenso? Ihr sagt, daß wir sie nicht verstehen; gut, aber eben dieß bricht ihnen den Stab. Wir besitzen wie Ihr das Gefühl des harmonischen Gesetzes, welches ein Naturgesetz und ganz mit der menschlichen Organisation übereinstimmend ist; dieses Gefühl hat sich in uns durch den fortgesetzten Genuß entwickelt, welchen die melodische und ausdrucksvolle, mit einem Worte die wahre Musik gewährt; insofern aber trotz häufigem Anhören Keinem von uns ein Genuß durch die Fuge zu Theil geworden ist, so folgt daraus, daß diese Gattung in klarem und fortwährendem Widerspruche mit eben diesem Naturgesetze steht, und folglich nichts als ein Ueberrest musikalischer Barbarei, ein mit den Musikern alt gewordenes Vorurtheil ist, und daß sie keinen andern Werth als den ihrer Schwierigkeit für den hat, der sich mit ihr befaßt. Die Fuge ist das undankbare Meisterstück eines guten Harmonisten. Einer der Eurigen hat diesen Ausspruch gethan, Rousseau, der Theoretiker und Compositeur, einer, der Eure Einsichten hatte, ohne Eure Vorurtheile zu besitzen. Basta.“ Sie haben ebenso Recht, wird man vielleicht sagen. Nein, nicht so ganz, verehrter Leser. Wenn Du selbst ein Urtheil dieser Art gefällt hättest, so würde ich Dir vor Allem sagen, daß Du von irrigen Prämissen ausgehst. Die Musik ist eine Kunst. Man darf aber nicht vergessen hinzuzusetzen, und

eine Wissenschaft, was Deine Schlüsse ganz verändert hätte. Die Einwendung, daß die anderen Künste auch ihre technische oder gelehrte Seite haben, beweis't nichts weiter als daß man, um sie genießen zu können, ebenfalls die erforderlichen Kenntnisse haben müsse. Sie beweis't also gegen Dich. Um den Dichter zu verstehen, muß man zum Wenigsten die Sprache kennen, in der er geschrieben hat; denn keine Uebersetzung wird Dich ihn je kennen lehren. Um einen Maler zu verstehen, muß man sich wenigstens einen Begriff von den Gesetzen der Perspective und der Optik angeeignet haben; aber mit diesen Vorkenntnissen bist Du trotzdem noch weit entfernt, alle Typen des idealen und sichtbaren Schönen unterscheiden zu können, wenn Dir die tieferen Kenntnisse fehlen. Der Unterschied zwischen der Musik und den anderen Künsten liegt darin, daß die Kenntnisse, die sie erfordert, um in der Totalität ihrer Typen begriffen zu werden, weit weniger allgemein sind, weil sie außer allem Verhältniß viel schwieriger zu erwerben sind. Wenn Du sagst, Jedermann sey im Stande, Schiller, Rafael und Michel Angelo zu beurtheilen, so gebrauchst Du eine rhetorische Figur, Synekdoche genannt, vermöge der man das Ganze für den Theil oder umgekehrt setzt. In der Logik ist die Rhetorik überflüssig. Dein Jedermann ist der millionste Theil des Menschengeschlechts; er besteht aus der Classe der Reichen, Gebildeten und Gelehrten, welche Bibliotheken besitzt, Gemälde ankauft und sich elegante Wohnungen einrichtet, aus der Classe, der Du selbst angehörst. Aber befrage das Volk; lese Schiller's Resignation einem ehrba-

ren Wurstfabricanten vor und er wird ausrufen: Was Teufel ist das! Gib einer Gemüsehändlerin einen Apollo zu bewundern, so wird sie sagen, daß der Bildner ein Dummkopf und der Gott blind sey. Weitere, noch viel empfindlicher verletzende Bemerkungen über den Geliebten Daphne's wird sie vielleicht aussprechen oder für sich behalten. Zeige ein Gemälde von der gelehrtesten Conception irgend einem chinesischen Mandarin, Beschützer der schönen Künste; er wird in ein Lachen ausbrechen, denn die Gesichter werden ihm auf einer Seite rein und auf der andern mit schwarz und blau beschmiert erscheinen; die Felder des Gemäldes werden sich für ihn zu einer Art von Etagère gestalten, und die Gestalten, welche er für Riesen und Zwerge halten wird, werden ihm auf einander herumzutanzen scheinen. Er wird Dir mit gezwungenen Complimenten sagen: mein Herr, Sie machen sich über die Leute lustig.

Wenn es nun aber Dir, der Du ein Mann von Welt bist und hinreichende Kenntnisse Dir erworben hast, und in der Literatur, den Künsten, der Malerei, der dramatischen und concertirenden Musik auf dem Laufenden bist, hinsichtlich der Fuge eben so ginge, wie dem Chinesen mit dem Gemälde?

Ungeübte Augen sehen in dem Bilde etwas ganz Anderes, als sie sehen sollten. Es ist leicht zu beweisen, daß die Auffassungen des Gehörorgans denselben materiellen Irrthümern unterworfen sind, nur vermag der Geist bei'm Anschauen sie schneller und leichter zu verbessern als bei'm Hören.

Zwei Ursachen, welche durch die enge Verbindung und

die gegenseitige Reaction ihre Effecte sich vermengen, machen die Fuge zu einem wahrhaften Ungeheuer im Ohre eines nicht sehr musikalischen Zuhörers. Die erste ist die vielfache oder zusammengesetzte Einheit der Fuge; die zweite ist die Gattung von Accorden, welche diese Einheit mit doppelter Außenseite hineinbringt. Die eine unterdrückt den Sinn der Musik für den Zuhörer, von dem wir sprechen; die andere thut mehr; sie macht sie ihm verhaßt, und beide tragen dazu bei, materiell verschiedene Eindrücke von dem, was er hören sollte, hervorzurufen.

In der melodischen Gattung, bei welcher die Einheit der Composition in der Einheit der Hauptmelodie liegt, machen Gesang, Accorde und die Figuren des Accompagnements eigentlich nur Eines aus. Man trennt sie so wenig in den Eindrücken, die man empfängt, als eine schöne Frau von den verschiedenen Gegenständen ihrer Toilette, bei dem Totaleindrucke, den sie macht, wenn sie sich zeigt. Mit dieser einfachen Einheit kostet es keine Mühe, um sie zu begreifen. Man gibt sich dem Flusse der Hauptmelodie hin; man hört ganz passiv zu und der Genuß sucht uns von selbst auf, ohne daß man nöthig hätte danach zu laufen.

Die Fuge legt dem Zuhörer ganz andere Bedingungen auf. Da ist keine melodische und rhythmische Einheit, die einen auf unfehlbare Weise leiten könnte. Zwei, drei, vier Thema's kommen hier zum Vorschein, von denen jedes ein anderes Aussehen und einen andern Gang hat; jedes nimmt einen gleichen Theil von Aufmerksamkeit des Ohres in Anspruch, und, um unsern vorigen Vergleich fortzusetzen, es

ist nicht mehr ein Kopf oder ein einfaches Portrait, welche man vor sich hat; es sind künstlich geordnete Gruppen, in welchen die Figuren nach Charakter, Ausdruck und Wichtigkeit mit einander wetteifern. Dieß verursacht bei einem Bilde keine Schwierigkeiten, ich weiß es wohl; man hat Muße eine unbewegliche Leinwand zu studiren. Die Figuren eines Componisten bedienen sich aber unglücklicher Weise ihrer Beine; sie laufen einem davon, schnell wie der Gedanke, indem sie jeden Augenblick Mienen und Stellungen wechseln. Man nehme sich in Acht; welches Thema man auch als Leitfaden aus diesem beweglichen Labyrinthe erwählen mag, so wird es einen nicht besser als ein Irrlicht leiten, wenn man die anderen Thema's, seine Begleiter, aus den Augen verliert. Man suche sie im Fluge zu erhaschen; man präge sich im Kopfe sowohl ihre individuellen Züge als ihre Collectiv-Physiognomie ein; man verfolge sie durch alle labyrinthischen Krümmungen und die scheinbare Divergenz ihrer Gänge nach dem ästhetischen Zielpuncte, nach dem sie alle streben, und man wird den Sinn des musikalischen Gemäldes finden, die zusammengesetzte Einheit, das *idem* und *varium*, das seine Devise ist.

Um aber auf diese Weise Mehrere, die zugleich sprechen, verstehen zu können, muß das Ohr etwas von der Fähigkeit Cäsar's besitzen, der sieben Briefe eben so vielen Schreibern zu gleicher Zeit dictirte. Man muß ein musikalisches Unterscheidungsvermögen besitzen, welches die glücklichsten Anlagen nicht verleihen, wenn sie nicht durch praktische Uebung und theoretisches Studium der Kunst ausgebildet worden

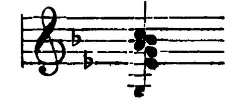
sind. Nur ein guter Musiker kann so seine Aufmerksamkeit theilen, und nach Belieben die Einzelnheiten hören, ohne je das Ganze zu verlieren. Ich nenne dieß das gelehrte oder thätige Zuhören, das sich seines freien Willens und der Macht, ihn gebrauchen zu können, bewußt ist. Es gibt übrigens Werke, welche die Gewandtesten selbst nicht mit einem Male oder selbst nach mehrfachem Hören ganz fassen können. Was thut aber dann der Musiker? Er schickt die Augen den Ohren zu Hilfe; er lies't das Werk in der Partitur; er executirt es im Kopfe, so oft es ihm beliebt, wodurch das Werk ihm so klar wie ein Menuet oder ein Lied wird. Versteht er es dann nicht mit all' den Mitteln, die zum Verständnisse nothwendig sind, so liegt der Fehler nicht an ihm. Was verbleibt aber von einer Fuge einem Dilettanten, der nicht im Stande ist, sie so zu hören, wie sie gehört werden muß, und der noch weniger im Stande ist, eine im contrapunctischen Styl geschriebene Partitur zu lesen. Unbestimmte und total falsche Eindrücke, Dunkelheiten, durchaus nichts. Das einzige Werk in diesem Styl, in dessen Bedeutung er einzudringen, ja vielleicht noch über diese hinaus zu gehen vermag, ist vielleicht das Chaos von Haydn.

Ich habe die Ursache angegeben, welche die Fuge dem großen Haufen der Zuhörer unverständlich macht; untersuchen wir nun auch den Grund, der sie denselben verhaßt und widrig macht, ja ihnen sogar physischen Schmerz verursacht.

Bei der Abhandlung über den Kanon haben wir bereits bemerkt, daß die contrapunctischen Verhältnisse, welche das Fundament dieser Gattung bilden, dem Componisten keine

Freiheit in der Wahl seiner Accorde lassen. Er ist genöthigt, die Harmonie so anzunehmen, wie die Combination der Fuge sie ihm zuführt, beladen mit einer Menge unregelmäßiger und antieuphonischer Accorde, die aus den Gängen und Gegengängen, aus den verschiedenen Subjecten, dem Zusammentreffen und Kreuzen der Stimmen entstehen. Die Kunst des Componisten besteht darin, diese Agglomerationen von zufälligen und schlechtklingenden Noten dem Ohre zugänglich und sogar angenehm zu machen, durch die Mittel, die er kennt und von denen wir oben gesprochen haben. Die Dinge bestehen in Wirklichkeit nur durch ihre Negationen oder ihre Contraste für uns. Ohne Schatten gibt es kein Licht; ohne Arbeit keine Ruhe; ohne Dissonanzen keine Harmonie. Je weiter die Zufriedenstellung des Ohres, welches auf den vollkommenen Accord wartet, hinausgeschoben wird, um so lebendiger und vollständiger ist sie. Aus diesem Grunde schrecken die Musiker vor diesen Dissonanzen nicht mehr zurück; man vermehrt sie nach Gefallen, und selbst einige Regeln, wie die über die Fermaten, scheinen nur in dieser Absicht aufgestellt worden zu seyn. Man braucht Dissonanzen bei allen Gattungen und Stylen der Composition; allein die, welche man gewöhnlich bei'm melodischen Styl anwendet, sind natürliche und an und für sich sehr angenehme Accorde; auch brauchen sie nicht vorbereitet zu werden. In der Fuge gibt es aber außerdem eine Menge zufälliger Dissonanzen, die in Wirklichkeit dissoniren und mehr thun, wie wir bereits gesagt haben. Man stößt auf welche

die auf den ersten Anblick unmöglich erscheinen, was aber, wie folgender Accord darthut, nicht der Fall ist:
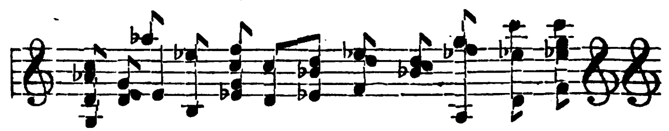


Er ist von Mozart und correct. Die Vorbereitung und die Lösung rechtfertigen ihn auf dem Papiere wie für das Ohr. Das ist noch nicht Alles; in gewissen Fällen verwickeln sich die Lösungen selbst, indem sie mit neuen Dissonanzen zugleich einfallen, die sie durchkreuzen; und diese kühnen Combinationen der Harmonie bilden gerade die ausgesuchtesten Genüsse des Kenners. Man denke sich nun an die Stelle eines Zuhörers, der unfähig ist, den Gang der Stimmen zu entwirren und zu verfolgen, folglich die Effecte der Vorbereitungen und der Retardationen nicht fühlen kann und der dieses Untereinander von Dissonanzen in seinen Ohren erklingen hört und zwar ohne die Milderungsmittel, die dazu dienen, ihre natürliche Härte zu mäßigen. Wird er nicht gerade so davon ergriffen werden, als wenn es weder Vorbereitungen noch Retardationen gäbe; wird er nicht das ganze Wehe fühlen, ohne das Hilfsmittel, welches es in Genuß verwandelt hätte.

Jedermann mag darüber seine eigene Erfahrung zu Rathe ziehen, welche die beste, oder vielmehr die einzige Autorität ist, wenn es sich um individuelle Eindrücke handelt. Ich kann also wohl einige Worte von mir selbst sagen, ohne fürchten zu müssen, der Sucht von sich selbst zu reden an-

geklagt zu werden. In einem Alter von dreizehn oder vierzehn Jahren las ich ziemlich geläufig Musik und hatte sogar die Vermessenheit in Dilettanten-Concerten öffentlich Werke von Rhode und Kreutzer herunter zu streichen; ich hielt mich mit einem Worte für einen Musiker. Es war dieß in Dresden. Eines Abends erlaubte man mir der Vorstellung der Zauberflöte anzuwohnen, welche ich noch nicht gehört hatte. Ich brauche wohl nicht zu sagen, in welche Extase mich die hinreißenden Melodieen dieser Oper versetzten, namentlich einige derselben, welche heute ach! mir nur noch wie Liebesbriefe erscheinen, welche ich vor fünfundzwanzig Jahren empfangen und abgeschickt habe. Als im zweiten Acte die Scene des Chorals mit der Fugenbegleitung kam, öffnete ich meine Augen weit und fragte meinen Lehrer, der neben mir saß, was diese abscheuliche Grabesmusik mitten unter so vielen köstlichen Nummern zu bedeuten habe. Ich verabscheute förmlich die Fugen. Die von Corelli, welche ich einige Jahre zuvor zur Strafe und um zählen zu lernen hatte spielen müssen, hatten mich manche Thräne gekostet. Mein Lehrer lächelte statt aller Antwort.

Ich habe mit Muße über meine Empfindungen nachgedacht, seitdem sich Schwarz in Weiß bei mir verwandelt hat und ich denselben Choral, als eine der erhabensten Zierden der Oper zu erkennen gelernt habe, der mir Anfangs als ein widerlicher Flecken erschienen war. Endlich gelang es mir, mich zu überzeugen, daß der Hauptgrund meines Mißfallens in gewissen zufälligen Dissonanzen liege, von denen ich die motivirte Verbindung dessen, was ihnen voraus ging

und folgte, nicht fühlte. Von Zeit zu Zeit fühlte ich es unversehens wie Dolchstöße in den Ohren, abgemessene und deutliche Stöße, weil das Thema abgerissene Achtel im Tempo des Adagio anschlägt, wobei die unbedeutendsten Nebengänge der Harmonie sehr fühlbar werden:



Das ist es, was ich hörte, und das sind alle diese Mißgestalten, welche unerfahrenen Augen in dem weise componirten und colorirten Gemälde entgegentreten müssen, in welchem man die Verkürzungen, die Effecte der Perspective und die kräftigen Gegensätze von Schatten und Licht vervielfacht hätte.

Möge mein demüthiges Bekenntniß den Herren Dilettanten beweisen, daß einige ihrer hartnäckigsten Widersprüche von einem Nicht recht Verstehen herrühren. Und wie könnten sie sich je unter einander verstehen, wenn dieselbe Musik, die dem Einen den ausgesuchtesten Genuß verschafft, das Ohr eines Andern zerreißt, und zwar dann um so mehr, ein je richtigeres und feineres Gehör er hat? Wirkt die klarste und wohltönendste Harmonie nicht gerade ebenso auf die primitiven Musikfreunde, die keine Ahnung von Accorden haben.

Läßt sich mein technischer Beweis nicht mit gleicher Richtigkeit auf alle Fugen anwenden? Er bezieht sich speciell auf die Fuge mit mehreren Subjecten, auf die gedrängte Nach-

ahmung, auf den contrapunctischen Styl Bach's zum Beispiel und noch mehr auf den Mozart's in einigen seiner Werke. Die Fugen-Compositionen Händel's und Haydn's sind bei Weitem populärer; und wenn auch viele Zuhörer sie noch nicht so auffassen, wie es seyn sollte, so können sie sie doch wenigstens ohne zu großes Mißfallen anhören.

Nachdem wir angedeutet haben, was die Gattung hinsichtlich ihrer Effecte für ungebildete Ohren ist, müssen wir auch untersuchen, was an ihr selbst ist: ihre allgemeine Bedeutung, die Vortheile, welche sie dem melodischen Styl verschafft, und ihre negative Eigenschaften, welche eine mehr als hinreichende Entschädigung zu Gunsten des letztern begründen.

Die Schwierigkeit und vielleicht die Unmöglichkeit eine gute Definition der Musik zu geben, war eine Ursache der größten Irrthümer der Schriftsteller des vergangenen Jahrhunderts, die sie ex professo behandelt haben. Nach der Theorie von Batteux war sie einzig und allein eine Kunst der Nachahmung, wie die Poesie, die Malerei und die Bildhauerei. Diese Theorie ist eben so unzuläßig als absurd. In Wirklichkeit ahmt die Musik nichts nach als abgemessene Töne; und da sie gerade die Wissenschaft der abgemessenen Töne ist, so folgt daraus, daß die Musik nichts als Musik nachahmen kann. Diese Kunst hat keine Blendwerke, keine Illusionen, keine fictiven Größen, weil sie an und für sich eine Realität ist. Sie existirt im Princip, ganz unabhängig von Allem, was nachahmbar ist, und man kann sie deßhalb nicht unter die nachahmenden Künste rechnen, deren

Existenz von den Objecten oder dem Ideale abhängt, das sie vorstellen. Die Musik entspricht den verschiedenen Gemüthsbewegungen, vermittelst einer innigen und unerklärbaren Analogie, wie die natürlichen Wunder ihr entsprechen, weil das harmonische Gesetz selbst eines jener Wunder ist. Kann man denn sagen, Sonne, Mond, Sterne, Wolken, Wasser, Berge und Bäume seyen Elemente einer nachahmenden Kunst, die auf großem Fuße von dem Schöpfer geübt werde? Gewiß nicht, und warum? Weil die Scenen der Natur uns nicht das Bild oder die Copie des innern Menschen zeigen; sie bieten uns das Aequivalent; etwas sehr Aehnliches und doch wieder etwas wesentlich Anderes. Wir fühlen die intime und tiefe Richtigkeit dieser Analogie, allein wir begreifen eben so gut, daß die Grenzen der Vergleichung in ihrer speciellen und unabhängigen Realität auch dann bestehen würden, wenn die Vergleichung nicht gemacht worden wäre. Ebenso verhält es sich mit der Musik.

Ja, noch mehr! Jedermann weiß, daß es außerhalb der formellen und positiven Analogieen, zu denen sich unsere Kunst herbeilassen kann, eine unendliche Menge rein musikalischer Bezeichnungen gibt, die man in keiner Sprache zu definiren und zu analysiren wußte. Aber weil sie der Analyse entgehen, sind sie darum weniger schön, weniger erhaben oder weniger tief, jene Bezeichnungen, welche die Musik mehr als jede andere Kunst besitzt, gleichsam als Entschädigung für das, was ihr in der Ordnung der rationellen Annahme fehlt? Gerade im Gegentheile; der Sinn der Musik

ist manchmal gerade um so erhabener und tiefer, je weniger er definirt oder übersetzt werden kann.

Diese Wahrheit, welche die Menschen zu allen Zeiten gefühlt haben müssen, versetzte die Theoretiker aus der Schule von Aristoteles und Batteux in die äußerste Verlegenheit. Und in der That, wenn die Musik nichts als eine nachahmende Kunst ist, was ist dann die, die weder Gefühl noch Object nachahmt, für welche es bestimmte Ausdrücke in der Sprache gab. J. J. Rousseau hebt die Schwierigkeit kurzweg auf eine Art, welche eines Musikers ganz würdig ist, welcher in allen Briefen schrieb: die Harmonie ist eine gothische und barbarische Erfindung; was übrigens das getreue Résumé und eine vollkommen logische Schlußfolgerung aus dem Ganzen seiner Doctrin ist, trotz der Widersprüche, die er hineingemischt hat. Nach ihm beschränkt sich jene nicht nachahmende Musik „auf das Physische der Töne, und, weil sie nur auf die Sinne wirkt, dehnt sie ihre Eindrücke nicht bis auf das Herz aus, und vermag nur mehr oder minder angenehme Eindrücke zu erwecken. Dieser Art ist die Musik der Lieder, der Hymnen, der geistlichen Gesäuge, aller Gesänge, die nichts als melodieuse Combinationen sind, und überhaupt jede Musik, die nur harmonisch ist.“ Folglich ist die Kirchenmusik nichts als ein physischer Genuß, und das Theater hat die ganze Moral unserer musikalischen Genüsse für sich allein zusammengerafft. Außerdem sagt auch Rousseau: „Wenn die Musik nur durch die Melodie malt, und aus ihr ihre ganze Macht zieht, so folgt daraus, daß jede Musik, die nicht

singbar ist, wie harmonisch sie auch seyn mag, nicht nachahmend ist, und, weil sie mit ihren schönen Accorden nicht rühren noch malen kann, bald das Ohr ermüdet und das Herz kalt läßt. Daraus folgt weiter, daß, trotz der Mannichfaltigkeit der Stimmen, welche die Harmonie eingeführt hat und welche man heut' zu Tage so sehr mißbraucht, sobald zwei Melodieen sich zu gleicher Zeit hören lassen, beide einander verwischen und effectlos bleiben, so schön sie auch vereinzelt gewesen seyn mochten." Heut' zu Tage, im neunzehnten Jahrhundert widerlegt man solche Ungereimtheiten gar nicht mehr. Man kann aus dem letzten Satze beurtheilen, mit welchem Auge Rousseau die Fuge ansah, oder mit welchem Ohre er sie hörte.

In Bach's Vaterlande dachte man sehr verschieden darüber. Die Kirnberger, Marpurg, Forkel und Koch hatten die größte Achtung vor der Fuge, welche sie als das schönste Meisterstück des Componisten betrachteten; dagegen hielt sie diese unglückliche Theorie der schönen Künste, die auf ein einziges Princip zurückgeführt war, eine Theorie, an welcher sie in gleichem Grade hingen und aus welcher sie den Ausweg nicht fanden, wie in einen fehlerhaften Kreis gebannt. Um ihre Ueberzeugung oder ihren musikalischen Geschmack in Einklang bringen zu können, mußten sie theoretisch einen analogen Sinn deduciren, welcher den Vorrang rechtfertigte, den man der Fuge vor allen Schöpfungen der musikalischen Kunst einräumte. Forkel unternahm es, diesen Lehrsatz zu begründen; seine Beweisführung ist zu lang, um hier gegeben zu werden, sie läßt sich aber in folgenden

Satz ganz fassen: Ebenso wie eine Arie oder eine einzige Melodie die Gefühle eines Individuums ausdrückt, ebenso drückt die Fuge als Vereinigung mehrerer Melodieen die Empfindungen eines ganzen Volkes bei der Nachricht eines großen Ereignisses aus. Was ist aber ein Individuum im Vergleich mit einem ganzen Volke? Sobald diese Vordersätze festgestellt sind, so ergeben sich die Folgerungen von selbst, welche der Verfasser daraus ziehen will und die er con amore entwickelt, nämlich die Ueberlegenheit der Fuge, als Ausdruck eines allgemeinen Gefühls, über das melodische Werk, als Ausdruck eines individuellen Gefühls.

Forkel ist ein anderer Mensch als Rousseau. Man schätzt ihn immer als Musiker und als Gelehrter, selbst wenn man nicht seiner Ansicht ist. Man muß ihm folglich antworten: die erste Bemerkung, welche sich einem bei'm Lesen dieser Definition der Fuge aufdrängt, ist die, daß die Fuge demnach augenscheinlich in die Sphäre der Theatermusik zu weisen wäre. Ein ganzes Volk in Bewegung in Folge einer großen Neuigkeit, das ist das Drama. Die Bemerkung ist unvermeidlich, und sie ist auch der Haupteinwurf, den man dem Verfasser machen kann. Wenn es wahr wäre, daß die Vocal- oder Instrumentalfuge genau den Ausdruck der Gefühle einer Menge darstellte, die sich einer großen Freude und einer großen allgemeinen Calamität überläßt, mit anderen Worten der Ausdruck einer leidenschaftlichen Menge, so müßten alle Opern-Chöre, da sie dergleichen Situationen auszudrücken haben, fugirt geschrieben werden. Warum sind sie dieß beinahe nie? Aus tausend Gründen, die For-

kel hätte kennen sollen, die er aber nicht sehen wollte. Wenn es sich von Leidenschaft in der Musik handelt, welches sind die gewöhnlichen Mittel des Componisten? Entweder bedient er sich einer ausdrucksvollen Declamation, oder der Entwickelung einer Melodie, einer Satzeintheilung, welche die Fuge nicht zuläßt; ferner klarer und energischer Accorde, welche die Fuge eben so wenig zu liefern vermag. Die Leidenschaft verlangt, daß der Musiker die Worte übersetze und sie deutlich hören lasse; aber die Fuge übersetzt die Worte nicht; sie verschlingt sie. Man braucht Positives, mit einem Worte, und die Fuge läßt sich in keiner Weise dazu herbei. Dieß sind einige der greifbarsten Verschiedenheiten hinsichtlich des analogen Sinnes, auf welchen Forkel sie zurückführen möchte. Nein, darin liegt nicht das Bild der Leidenschaften des Volkes. Man sehe wie sich das Volk benimmt in dem Finale des ersten Actes des Titus. Es läßt von Zeit zu Zeit ein herzzerreißendes Geschrei hören, einfache Accorde, aber diese Accorde zermalmen einen unter den Schrecken einer gräßlichen Katastrophe; sie machen das Blut in den Adern gerinnen; sie halten einem den Athem zurück, und nie war ein Volk, das dazu berufen wurde, eine Rolle bei einem großen Ereignisse zu spielen, wahrer und erhabener in der Musik. Wir fragen, was wäre dieser Chor, wenn die Römer ihr Unglück nach den Gesetzen einer stricten und regelmäßigen Fuge beklagt (und Forkel spricht nur von dieser), mit einem Führer und Begleiter, mit Antworten und Nachahmungen, mit Thesis und Arsis? Hätte man nicht voraus-

setzen müssen, daß dieser methodische Schrecken und diese gelehrte Verzweiflung etwas Anbefohlenes an sich trage!

Unsere theoretischen Antipoden, ich meine damit Rousseau und Forkel, wären nicht in Extreme gefallen, die gleich weit von der Wahrheit entfernt waren, wenn sie den klaren Grundunterschied zwischen der angewandten und der reinen Musik besser gekannt hätten. Jeder musikalische Gedanke stellt vor allem Andern eine in sich selbst begründete Bedeutung vor, das heißt eine rein musikalische Bedeutung, ohne welche der Gedanke kein Gedanke wäre. Unter diesen Bedeutungen gibt es welche, die positiver Analogieen fähig sind, die das Wort wiedergeben, nämlich die Empfindung oder das Bild, welche diese Worte ausdrücken, die den moralischen Effect ausdrücken, oder fühlbare Gegenstände nachahmen, vermöge des Rapports, in welchem die Phänomene der äußern Welt zu denen der Seele stehen. Das ist die Sphäre der angewandten Musik, deren Gang und Entwickelungen sich nach dem Texte, der Handlung oder dem Gemälde richten, die ihr als Programm dienen. Andere Bedeutungen dagegen lassen sich wenig oder gar nicht zu diesen Arten von Nachahmungen vermöge der Analogie herbei. Wenn also der Componist einige von diesen zur Basis seiner Arbeit genommen hat, so richtet sich die Musik nicht mehr nach den Andeutungen eines relativen Sinnes, eines Programms oder irgend eines rückhaltigen Gedanken; sondern sie geht und richtet sich allein nach dem ihr eigenthümlich Passenden und Logischen, nach dem absoluten Sinne, welchen die musikalischen Gedanken als Melodie und als Har-

monie haben. Und das ist es, was wir reine Musik nennen. Ein Beispiel wird diese sehr große Verschiedenheit klar machen, welche zwischen diesen beiden Gattungen von Composition besteht. Unter allen Arten der Verwendung unserer Kunst ist die positivste und ausgebreitetste die in dem Drama. Man gehe eine vortreffliche Theater-Partitur, etwa eine Oper Gluck's durch; man nehme ihr den Text und die Sänger und gebe sie Liebhabern zu hören, die keine Idee von ihrer frühern Bestimmung haben, so wird diese auf der Scene so schöne, so sprechende, so ausdrucksvolle, so malerische Musik wenig sagen, und in diesem Wenigen wird weder Ordnung, noch Zusammenhang zu finden seyn. Und doch bleiben die Gedanken des Componisten unberührt; man hat weder an der Melodie noch an den Accorden Etwas geändert. Der materielle Effect aber, wird man mir einwerfen, ist dieser für gar nichts zu zählen? Ich zähle ihn für Viel, aber nur Geduld, hier ist ein Quartett von Mozart, das von denselben Instrumentisten executirt wird. Hinsichtlich der Executirung sollen die Kräfte gleich seyn. Ist aber hier nicht Alles verbunden und motivirt? vereinigen sich die Gedanken nicht in einen Guß der strengsten Logik und der überzeugendsten Beredtsamkeit im Verein mit der erhabensten Poesie? läßt diese Musik einen das Orchester, die Sänger und das Drama vermissen? bedarf sie eines Dolmetschers? Da wir also darin miteinander übereinstimmen, so sage man, was das Quartett bedeutet? Es bedeutet! ja, ich fühle es wohl; aber in Worten weiß ich es nicht zu geben. Das läßt sich eigentlich nicht sagen.

Nichts beweis't mehr, daß die Musik zweierlei Arten von Werth und sehr verschiedenartige Bedeutungen hat; wovon die einen relativ und Convenienzen unterworfen sind, welche nicht eigentlich sich auf die Natur der Kunst gründen, die anderen aber absolut und rein musikalischer Art sind. Mit diesen Begriffsentwickelungen, welche ich in die einfachsten und klarsten Worte zu kleiden gesucht habe, lassen die contrapunctische Gattung im Allgemeinen und die Fuge in's-besondere sich erklären, definiren und ihr Vorhandenseyn, so-wie die Annahme, sie die reine Musik zu heißen, rechtfertigen. Was ist also eine Fuge? ein musikalischer Satz, der einfach oder contradictorisch auseinander gesetzt wird, je nachdem er eines oder mehrere Subjecte hat, sammt den Argumenten, welche allein aus den Convenienzen der Harmonie und des Contrapunctes hergeleitet werden; eine Musik, welche auf eine sinnreiche und so zu sagen abstracte Art mit ihren Elementen spielt. Der Zweck des Spiels ist das Spiel selbst und die Fuge bedeutet vor Allem das, was sie in ihrer Eigenschaft als Fuge bedeuten soll. Ist sie gut, so wird man sie gut finden; mehr verlange man nicht von ihr; man hat dann den Sinn des Werkes. Dieser Sinn liegt niemals in dem Texte der Vocal-Fuge. Man gibt ihr so wenige Worte, daß diese einem nicht dazu verhelfen können, und sie selbst vermöchte keinen Nutzen daraus zu ziehen. Die Worte dienen nur dazu, um den Sängern Sylben zu liefern. ***Kyrie Eleison*** oder ***Hosianna in Excelsis***, das sind alle Worte, welche die entwickeltste und längste Fuge braucht.

Man wird sagen, daß die contrapunctische Gattung vermöge der Analogie die Fähigkeiten und Gesetze des Verständnisses auf das Feld der Gefühle hinüberspielt. Ebenso entspricht die Ordnung und die motivirte Reihenfolge der musikalischen Gedanken, die Schönheit der thematischen Entwickelung den Folgerungen, Beweisen und Folgesätzen, die ein gewandter Logiker aus irgend einem ergibigen Satze zu ziehen weiß. Die Combination zweier oder mehrerer Thema's, die durch ihre melodische Anlage und ihren rhythmischen Gang contrastiren, gibt das Bild jener Annäherung zwischen Gedanken, die Anfangs nichts mit einander gemein zu haben scheinen und aus deren unvorhergesehener Berührung plötzlich ein Entwurf sich bemerklich macht, der durch seine Neuheit entzückt und durch seine Klarheit überrascht. Ist endlich die Einheit des streng aufrecht erhaltenen und weise mit allen zufälligen und episodischen Details verbundenen Subjectes nicht ein für den Schriftsteller, den Redner und den Contrapunctisten gemeinschaftliches Verdienst? Ordnung, Methode, Klarheit, Kraft und richtige Combination, natürliche Grenzen des Gegenstandes, Logik, kurz alle Ausdrücke, die man ohne Unterschied anwendet, mag man von Werken der Musik oder des geschriebenen oder gesprochenen Wortes reden. Beweis't die Idendität der Bezeichnungen hier nicht die vollkommene Genauigkeit des Rapports?

Und doch, wie sonderbar! je mehr eine Composition vermöge Analogie sich den Gattungen jener Beredtsamkeit nähert, welche man deliberirend oder demonstrirend nennt, um so weniger läßt sich der Sinn des Werkes zu Commen-

taren durch das Wort herbei. Woher kommt dieß? Das folgt daraus, daß zwischen der Logik des Wortes und der der Musik immer der Unterschied des Denkens und des Fühlens liegt. Je besser eine Wahrheit des abstracten Gefühls in der Sprache des Gefühls analysirt und erwiesen worden ist, um so weniger wird die Sprache der Vernunft, das Wort, in diese Reihenfolge von Corollarien in Noten eingreifen, die nie etwas beweisen, wenn sie sich nicht in eine Erregung des Herzens und in einen Genuß für die Ohren auflösen. Gerade ebenso verhält es sich in einer andern Sphäre, in der reinen Mathematik, in welcher die Wahrheiten ebenfalls der Logik der Worte entgehen und nur durch algebraische und in Zahlen ausgedrückte Formeln gegeben werden können. Die Musik und die Mathematik, diese Extreme, welche sich an ihren Basen berühren, scheinen auch an ihren Spitzen zusammenzulaufen.

Unter den Werken des contrapunctischen Styls gibt es ohne Zweifel viele, deren allgemeiner Charakter sich definiren läßt. Es gibt düstere und traurige Fugen, es gibt wieder andere, die in jubelnden und heiteren Tönen erklingen; aber weder diese Trauer noch diese Freude haben den positiven, dramatischen und leidenschaftlichen Ausdruck, den sie haben müßten, wenn sie durch eine dieser äußeren Triebfedern hervorgebracht würden, welche die Umwälzungen in der Seele veranlassen. Man fühlt nichts Causales in dem psychologischen Zustande, welchen die Fuge ausdrückt; man erkennt leicht den Aufschwung der Leidenschaft nach ihrem Gegenstande. Sie ist eine Disposition der Seele, die

entweder gewöhnlich oder freiwillig ist, und welche, in Ermangelung äußerer Nahrung, sich auf sich selbst zurückzieht und durch sich selbst wirkt; eine Vermischung von Gefühl und Nachdenken, von Träumen und Begeisterung, ein Zustand folglich, dessen Modificationen, Phasen und Nuancen sich nicht analysiren lassen.

Wenn man über alle diese Merkmale der Musik nachdenkt, von denen einige soweit in die der Intelligenz und dem Worte unzugänglichsten Tiefen der Seele eindringen, so sieht man vor Allem, wie sehr sie sich der Natur der religiösen Gefühle nähern und warum der contrapunctische und fugirte Styl hauptsächlich bei'm Kirchendienste angewendet wurden; die einzige directe Verwendung der Musik, die bis zur Idendität der beiden Bedeutungen und des beiderseitigen Werthes führte, wovon wir den Unterschied zu zeigen uns bemüht haben. Welcher Musiker hätte nicht die ewige Uebereinstimmung der erhabenen Kirchenmusik, mit der erhabenen Handlung, die sie begleitet, gefühlt. Man höre diese Stimmen, die sich eine nach der andern in langsamen und gedehnten Tönen erheben: die sich vermischen und theilen gleich den Spiralen des Duftes, der sich aus dem Rauchfasse erhebt, indem sie immer wieder dieselben klagenden Worte, bald in höheren, bald in tieferen Lauten erklingen lassen. Das ist nicht der Ausdruck eines leidenschaftlichen Schmerzes, eines jener quälenden Schmerzen des Fleisches und Blutes; sondern es ist die heilige und poetische Trauer, die sich in den alten Kathedralen kund gibt; es ist das Aussprechen unseres gemeinschaftlichen Elends am Fuße des Kreuzes, das stets

wiederholt wird und stets dasselbe ist. — Das Allegro einer jubilirenden Fuge folgt auf das Andante. Ist dieß der Wiederklang eines weltlichen Festes, der kriegerische Ausdruck des Triumphes, oder wohl die Verkündigung irgend eines glücklichen Nationalereignisses durch tausende von Stimmen aus dem Volke? Nichts von all' Dem. Dieser Chor drückt die Feier des Tages des Herrn aus, er feiert ein ganz mystisches Fest; er singt mit allen christlichen Seelen zusammen, die, ermüdet vom Geräusch der Welt, gekommen sind, um die Hymnen des Königs der Propheten und die Concerte des himmlischen Jerusalem's zu hören.

Man hat bemerken können, daß die Hindernisse, welche sich zwischen die Werke des contrapunctischen Styls und die Mehrheit der Zuhörer stellen, häufig bei der Kirchenmusik nicht zu bestehen scheinen; die Unwissenden scheinen sie eben so zu verstehen, wie die Eingeweihten. Wir haben bereits eine der Ursachen dieser Ausnahme angegeben; es gibt aber eine noch viel allgemeinere, denn sie wirkt ohne Unterschied auf die Zuhörer, welchem Lande oder welcher Glaubensgemeinde sie auch angehören. Dieser liegt eine akustische Ursache zu Grunde.

Die ausgezeichnete Resonanz in den, dem Cultus geweihten Gebäuden, schwellt das tonische Volumen an und macht eine Menge Einzelnheiten unvernehmlich; sie vereinfacht gewissermaßen die Musik und verschafft dem materiellen Effect eine Gewalt, die fähig ist, den Zuhörer zu erschüttern, und zwar ganz ohne alles Zuthun der Composition, vorausgesetzt, daß die Ausführung gut ist. Kaum beginnt

man, so gibt man sich schon erbebend jener unwiderstehlichen Gewalt der Accorde, die hundert ausgesuchte Stimmen, verstärkt durch eine Menge Symphonisten, hervorbringen und zwischen welchen der harmonische Sturm der Orgel braus't, dem Erzittern des ganzen sonoren Gebäudes hin. Und man wird wie Robert sagen: das ist Gottes Stimme. Ja, es ist Gottes Stimme, die sich durch eines der anbetungswürdigsten Gesetze seiner Schöpfung kundgibt.

Indem die harmonischen Effecte auf diese Weise in großen Massen sich abrunden und verdichten, wird das Ohr nicht mehr viel durch Einzelnheiten verwirrt, die es irre gemacht hätten, wenn sie ihm deutlicher zugekommen wären. Das geht so weit, daß eine Messe, welche auf die einfachste Art der Möglichkeit ihrer Aufführung zurückgeführt, und in einem Zimmer im Quartett oder Quintett gehört würde, häufig derselbe Zuhörer nicht mehr zu erkennen vermöchte, den sie während des Gottesdienstes hingerissen hatte. Ja sie könnte ihm sogar als Composition mißfallen. Nur muß ich bemerken, daß es in diesem Falle nicht immer der Fehler der Musik ist, wie bei einer Oper im Auszuge. Für den Kenner hängen die Schönheiten eines Meisterstückes im Kirchenstyle weder von der Art ihrer Verwendung, noch von dem materiellen Effect ab.

Diese Bemerkungen klären viele Dinge in der Vergangenheit und in der Gegenwart der Musik auf. Wir wissen nun, warum der fugirte Contrapunct, welcher immer mehr verleidete und nach und nach aus allen profanen Compositionen ausgeschlossen wurde, nach Bach und Händel seine

letzte Zufluchtsstätte in den Tempeln fand; warum er in der Kirche gefiel und anderswo mißfiel, und warum, seit seiner Wiedereinführung, die Masse der Dilettanten ihm in der Kammermusik noch keinen Geschmack haben abgewinnen können. Wenn man in unseren Tagen viele freiwillige Märtyrer des contrapunctischen Styls sieht, welche sich die Buße auferlegen, ein Quartett abarbeiten zu hören, so liegt der Grund darin, daß der Titel eines Dilettanten eine Art von Stand in der Welt geworden ist, eine Eintrittskarte, welche einem viele Thüren öffnet, die außerdem für einen verschlossen geblieben wären. Man ist genöthigt, wohlwollender und geduldiger Zuhörer von Musikern zu seyn, die gratis spielen. Man schnäuzt sich, wenn einen der Drang zu gähnen gar zu heftig ankommt und man läßt von Zeit zu Zeit die Ausrufungen köstlich! bewunderungswürdig! göttlich! ertönen, wie die Schildwache ihr Wer da! um zu zeigen, daß sie wach ist.

Wie viel leichter lebt es sich dagegen in der Oper, in dem Lande musikalischer Freiheit, in dem die Zuhörer wieder ihre volle natürliche Unabhängigkeit erlangen. Jeder ist dort für sein Geld, Jeder ist souverainer Richter über das Vergnügen, das er erkauft; und wenn die große Menge dieses Vergnügen nicht dort findet, dann wehe dem Compositeur oder den Spielenden. Man hat das Recht, die zu mißhandeln, die uns bestehlen. Hier herrscht das Publicum despotisch und der Geschmack der Menge war von jeher das oberste Gesetz. Im Theater gibt es keine Appellationen gegen die Entscheidungen des Publicums; der Spruch wird in

demselben Augenblicke vollzogen, in dem er gefällt wird und die Verurtheilten haben immer Unrecht.

Was sollte man von einem Componisten denken, der Narr genug wäre, in seinen Werken Gedanken und Formen des Styls zu vermehren, von denen er aus ganz sicherer Erfahrung weiß, daß sie das sicherste Mittel wären, durchaus seinen souverainen Richtern zu mißfallen? Ein solcher Narr, den man für durchaus unmöglich halten sollte, hat doch einmal existirt. Er hieß Mozart.

Ich habe mich über die contrapunctische Gattung sehr weit ausgelassen; ich habe vielleicht zu viel davon gesagt, ich that es aber aus dem Grunde, weil berühmte Schriftsteller mir weder genug, noch wie sie es hätten thun sollen, davon gesprochen haben. Insofern aber dieser Zweig der Musik der schwierigste, der wenigst verstandene, der wenigst erklärte und überdieß der ist, an welchem mir am Meisten lag, eine richtige Idee davon zu geben, so möge man meine Weitschweifigkeit entschuldigen. Der andere Styl verlangt kaum, daß wir uns in dieselben Erläuterungen einlassen. Die Melodie ist der Boden für Jedermann. Wer die Musik liebt, liebt auch die Melodie, und für das Menschengeschlecht in Masse macht die Melodie die ganze Musik aus. Ueberdieß habe ich bereits gewissermaßen ihre negativen Eigenschaften aufzuzählen gesucht, indem ich mich bemüht habe, die Sphäre und die Grenzen des fugirten Styls erkennen zu lehren. Alles was dieser nicht kann, vermag die Melodie mit Hilfe der auf das Accompagnement zurückgeführten Harmonie. In dieser vereinfachten Form, wenn die Melodie sich frei bewegen

kann, verleiht sie allen positiven Empfindungen, ja sogar den Bildern sichtbarer, nachgeahmter und in ihren poetischsten Einflüssen gefühlter Erscheinungen Ausdruck; sie verdolmetscht das Wort und verleiht ihm dadurch eine unbekannte Gewalt; sie entzündet auf dem Theater alle Leidenschaften in uns, die sie zu malen und zu erregen weiß; sie liefert den executirenden Talenten die Mittel zu ihren Triumphen, sie ergießt Ströme von Wonne durch das Organ einer wohlklingenden Stimme oder durch die Vibrationen eines Instrumentes, und versetzt ein ganzes Publicum in jene Begeisterung, deren offene Kundgebung die Anwesenheit eines Virtuosen ersten Ranges darthut. Ist es nicht wieder die Melodie, welche die theuersten Schatten der Vergangenheit heraufbeschwört, und mit einigen magischen Noten in die Zeiten eines verschwundenen Glückes zurückversetzt, oder Entfernungen wegräumt, und die trauernde Seele in ihre Heimath führt? Ist sie es nicht, die den Muth des Kriegers aufrecht hält und ihn inmitten des Kampfes begeistert? Sie, welche unseren heitersten Festen den Schwung verleiht? Sie, welche auf dem geradesten Wege zu der Quelle leitet, an welcher die arme Menschheit am gewöhnlichsten Vergessenheit und Trost für ihre Leiden schöpft; die uns so anmuthig von Liebe spricht und uns für dieselbe noch empfänglicher macht? Es ist immer wieder die Melodie. Und wenn ich nicht der Liebe mich hingeben kann, mache ich wenigstens Musik, sagt Jemand irgendwo, und dieses wenigstens bezeichnet ganz trefflich die Uebereinstimmung dieser beiden

Beschäftigungen. Es ist dieß, was die Redekünstler das Erhabene des Gedankens nennen.

Neben diesen Attributen des harmonisch-melodischen Styls erscheinen die Genüsse des Contrapunctes sehr schwach und sehr unbedeutend. Aber Alles gleicht sich auf dieser Welt aus. Wenn die Melodie ein ewiges Princip für die Verjüngung der Musik ist, so ist sie zugleich auch eine stets nahe Ursache ihres Verderbens und Todes. Die Leichtigkeit, mit der sie alle Färbungen annimmt, sich in alle Formen bringen läßt, ihre Unterwürfigkeit gegen die launenhaftesten und vorübergehendsten Einflüsse machen, daß durch die Melodie das System der Composition hinsichtlich der Zuhörer, entweder national oder fremd, als veraltet oder neu erscheint. Sie begründet den augenblicklichen Geschmack und zerstört ihn. Die diesem Elemente der Musik eigenthümliche Unbeständigkeit war mit einer flachen und fast uranfänglichen Harmonie, wie die in der Mehrzahl der italienischen Opern des achtzehnten Jahrhunderts, noch viel größer. Da sie allein herrschte, so war die Macht der herrschenden Melodie Anfangs um so größer; aber bald verlor sie ihre Anziehungskraft, weil sie sich mit zu weniger Zurückhaltung den Wünschen des Ohres hingegeben hatte, ohne weder die Ausschmückungen und Verschleierungen zu bewahren, welche die Anziehungskraft dieser so vorübergehenden und blinden Neuheit hätte vervollständigen können. Die Werke in diesem Style, homophonische (Einstimmigkeit des Tonsatzes) das heißt rein melodische genannt, nützen sich im Allgemeinen sehr schnell ab; wir sehen sie in ihrem Verfalle eine umge-

kehrte Progression von der verfolgen, welche ihre wachsende Gunst bezeichnet hatte; die traurige Progression der Gleichgiltigkeit zur Uebersättigung, und von der Uebersättigung zum Ekel. Man liebte sie immer mehr, weil man sie genau kannte; und hört auf sie zu lieben, weil man sie zu gut gekannt hat. Dann ist aber auch die Musik nichts Anderes mehr als eine vertrocknete Blume, die ihre Farben und ihren Geruch überlebt, ein edler Wein, der seinen gewürzhaften Geruch verloren hat.

Dieses traurige und nur zu getreue Bild unserer Genüsse gibt den richtigen Maßstab für die beiden Style der Musik, aus dem Gesichtspuncte ihrer Gegensätze und ihres Gleichgewichtes, weil beide ein Für und ein Gegen haben. Die Genüsse, welche die Melodie erzeugt, sind ohne allen Vergleich viel lebendiger, jene des Contrapunctes dagegen weit dauerhafter. Die einen erhält man gratis, die anderen wollen durch Arbeit und Studium erkauft seyn, gleich den Genüssen des Geistes, die sie in der Musik repräsentiren, soweit es überhaupt möglich ist, sie darin zu repräsentiren. In den Aehnlichkeitsverhältnissen des melodischen Styls finden wir Alles wieder, was die Sprache an Ausdruck und Kraft der Empfindung vermag, die Leidenschaften mit ihren Freuden und ihren Leiden. Der Contrapunct nimmt die entgegengesetzte psychologische Domaine ein; seine ernsten Ausdrücke harmoniren nicht sehr mit der Sinnlichkeit, sie berühren auf allen Seiten das Unendliche; sie richten unaussprechbare Worte an die Seele; sie reden mit ihr die erhabene Sprache der Poesie, welche in feurigen Zeichen von dem gewölbten

Firmamente strahlt; und man verfällt leicht auf den Gedanken, daß, wenn die Gestirne eine hörbare Stimme hätten, wie sie eine sichtbare haben, die mathematischen Gesetze, welche wohlklingend geworden wären, die Combinationen der Fuge fortpflanzen würden und daß die Harmonie der Sphären dann der Gesang einer unzähligen Menge von Thema's würde, so viele getrennte, aber doch unter sich vereinte Welten es gäbe, um das Lob des Vaters der Welten zu singen.

Die Behauptung: jedes Alter hat seine Freuden, läßt sich auch auf die Musik ausdehnen. Erkennen wir damit eine ziemlich traurige Wahrheit an, welche aber nicht viele Musikfreunde gern zugeben werden, die alle Tage das Lob ihrer geliebten Kunst ertönen lassen. Aber die Leidenschaft für die Musik, wenn sie auf einen extremen Grad getrieben wird, nützt die Sinne und das Herz ebenso, wie jede andere Leidenschaft ab; sie hat wie jede andere ihr Uebermaß und ihre Gefahren. Die Lebhaftigkeit der musikalischen Eindrücke artet bei gewissen Temperamenten in eine Heftigkeit aus, und die Gewohnheit, sich ihnen hinzugeben, kann in die Länge nichts als eine Störung des moralischen Gleichgewichts und einen Verlust der Fähigkeit des Genusses herbeiführen. Dieß trifft übrigens nur hinsichtlich der dramatischen und concertirenden Musik zu, welche leidenschaftlicher und sinnlicher als jede andere ist. Wenn man aber endlich an sich diese traurige Erfahrung gemacht hat, wenn die Melodie mit dem ganzen Anhange ihrer Verlockungen uns das nicht mehr sagt, was sie uns ehemals sagte, so geschieht es oft, daß der Geschmack mit dem Alter wechselt; ein Alter,

das sich aber nicht immer nach der Zahl der Jahre bemessen läßt. Glücklicherweise schließt die Musik auch das Heilmittel gegen das Uebel in sich, welches sie angerichtet hat. Ohne sie deßhalb weniger zu lieben, kann man sie anders lieben; der Genuß kann durch Interesse das wieder gewinnen, was sie an wollüstigem Feuer verloren hat, und andere Werke laden uns dann zu ruhigeren Gemüthsbewegungen ein, indem sie die Musik den Genüssen des Geistes anreihen, und ihr wenigstens immer die Wärme erhalten, welche stets die Sprache des Gefühls haben und das Herz erfreuen muß, ohne es zu entnerven. Diese Genüsse sind ihrer Natur nach die dauerhaftesten, und die Werke, denen wir sie verdanken, sind nicht den traurigen Veränderungen der Leidenschaft unterworfen, die heute das geringschätzt, was sie gestern anbetete. Man war nur Dilettant und ist Kenner geworden.

Die den Fugen zuerkannte lange Lebensdauer liegt nicht, wie F o r k e l uns versichert, in der ästhetischen Ueberlegenheit der Gattung. Es kann, ich wiederhole es, nicht von einem absoluten Vorrange unter den beiden Theilen der musikalischen Kunst die Rede seyn, von welchen Jeder die Hälfte ihrer Hilfsquellen in sich schließt, und welche sich nicht ergänzen können. Diese lange Dauer liegt augenscheinlich in der Structur und in den technischen Gesetzen der Fuge. Das veränderliche und vergängliche Element, die Melodie, ist in ihr auf ihren geringsten Werth zurückgeführt. Sie ist Nichts, als ein Subject, ein Thema, ein musikalischer Satz, der sich gewöhnlich auf drei oder vier Tacte beschränkt. Ueberdieß ist die Erfindung des Subjects kein Gegenstand der Willkür,

denn man muß eines finden, welches sich der contrapunctischen Analyse fügt, der man es unterwerfen will. Es ist nie, weder nach der alten, noch nach der neuen Mode gekleidet, aus eben dem Grunde, welcher es ihm unmöglich macht, irgend einer zu folgen. Die Mode bricht sich an ihm, wie eine Grille vor der Nothwendigkeit weicht. Wenn es dem Formalism nicht gelingt, in die melodische Anlage des Subjects sich einzuschleichen, um wie viel unmächtiger muß es dem ganzen Werke gegenüber seyn. Die Combinationen, die Nachahmungen, die kanonischen Spiele, die vielen sich kreuzenden Anlagen, aus denen die Fuge besteht, geben eine abgerundete und compacte Masse, welche den Schlägen der Zeit eben so widersteht, wie in einer belagerten Stadt die aus gehauenen Steinen construirten Kirchen den Kugeln der Bomben, welche die weniger solid construirten Gebäude zerschmettern. Denn diese gleichen einer einzigen Melodie, der harmonische Bau bildet einen sehr weit vorgeschobenen und sehr schmalen Vorsprung, der den Verheerungen der Zeit von allen Seiten freigegeben ist.

Außerdem, daß die Werke des fugirten Styls in der natürlichen Kraft ihrer Zusammensetzungsart die Garantieen einer langen Existenz finden, so entgehen dieselben noch aus einer andern Ursache dem Verfalle, also einem Unglücke, welches wohl das größte nach dem ist, im juridischen Sinne des Wortes executirt zu werden. Diese Werke werden nie dadurch geschändet, daß sie in die Mode kommen; sie werden nicht dadurch abgenützt, daß man fortwährend und ohne alle Barmherzigkeit im Theater, im Concert, in den Salons, wo

ein Clavier steht, auf den Promenaden, auf der Parade sie hören muß. Wer hat nicht schon hundertmal solche Mode-Arien verflucht, denen er Tag und Nacht unter allen möglichen Formen begegnete, und die er selbst da treffen mußte, wo er eine ernstere Musik erwartete.

Zu der Zeit, in welcher Contrapunct und Melodie sich in dem Zustande der Trennung befanden, in dem wir sie so eben untersucht haben, mußten die Musiker, das heißt die Contrapunctisten und die Melodisten, in dem Bilde der speciellen Gattungen sehr verschiedene, aber völlig sich ausgleichende Geschicke erblicken. Die Melodisten erwarben sich den Ruhm der Nation und Europa's, den Beifall der Menge, die Schmeicheleien der Mode, deren Priester, Götzen und Opfer sie zu gleicher Zeit waren; den Lorbeerzweig, der welkte, sobald er auf das Haupt des Triumphator's gesetzt wurde; das Geld, das eben so rasch wieder hinausging, als es leicht gewonnen wurde, die Volksthümlichkeit mit all' ihren Vortheilen und Lasten. Die Contrapunctisten erwarben sich die ruhigen Ehrenbezeugungen, welche die Gelehrten für ihre Arbeiten entschädigen und die sich auf ihren Kreis beschränken. Eine Stelle als Capellmeister an einer Kirche oder eines Organisten, wenn das Glück ihnen ganz besonders wohl wollte; mäßige Einkünfte, angestrengtes Arbeiten, einige Schüler als eigennützige Bewunderer, schwer zu befriedigende Collegen zu Richtern, und ein schweigsames Kirchen-Publicum zu ihrer Aufmunterung. Die Welt kannte sie kaum. Aber diese Menschen konnten frei schreiben, wie Gott und ihr Herz es ihnen eingab, wie Mozart so sehr gewünscht

14 *

hatte, immer thun zu können; sie hatten das Bewußtseyn ihres Verdienstes und das Vorgefühl eines fernen aber dauerhaften Ruhmes, und sie beneideten ihre glücklichen und berühmten Nebenbuhler, die Melodisten, nicht. Sie waren frei! Dieß erklärt Alles, sowohl ihren Glauben an die Zukunft, als den Stoicismus, den sie der Gleichgiltigkeit ihrer Zeitgenossen entgegensetzten. Das Beste ihres Habens bestand in einer Tratte auf die Nachwelt, zahlbar, wenn sie selbst Nichts mehr bedurften. So lebten im Innern und Aeußern jene philosophischen Musiker, deren Prototyp Johann Sebastian Bach für alle Zeiten seyn wird.

Einige privilegirte Menschen ernteten die Vortheile, die einer oder der andern Classe von Componisten zukam. Sie machten heilige und profane Musik mit gleichem Talent und gleichem Erfolge. Bei ihren Lebzeiten machten sie sich durch ihre Opern, die vergessen sind, berühmt, und durch ihre Messen und Oratorien erwarben sie sich die Unsterblichkeit. Diese waren Leo, Pergolese und einige Andere unter den Italienern und unter den Deutschen, Händel, der sich nur zu seiner Selbsterhaltung mit der Oper befaßte. Händel war Unternehmer der italienischen Oper in London, und das Herkommen wollte, daß er sich bei dieser Unternehmung zu Grunde richtete, was er auch nicht zu unterlassen sich bemühte.

Es bleibt uns noch übrig, einen Blick auf die Vergangenheit der Instrumentalmusik zu werfen, des jüngsten von allen Zweigen der Kunst, so jung, daß unsere Großältern die Ersten waren, welche ihre Meisterwerke hörten, und die

bereits jetzt auf einen Grad von Vollkommenheit gediehen ist, daß man sich kaum denken kann, daß die Zukunft noch Etwas hinzuzufügen vermöchte.

Bis zum siebenzehnten Jahrhundert gab es fast keine Instrumentalmusik im Zustande der Kunst. Als Begleiterin der Vocalmelodie vegetirte sie, wie diese, im Zustande der Natur, indem sie sich einem rohen Gesange anschloß oder diesen vervollständigte. Sie hatte keine unabhängige Existenz als Tanzmusik, Militairmusik und als nothwendiger Anhang bei gewissen öffentlichen Festen und Ceremonieen. Der Landmann, der keine Stimme hatte, blies auf seinem Dudelsacke oder seiner Schalmei seine kunstlosen Balladen; der Troubadour suchte nach dem Gehöre auf seiner Harfe, der Nichts mehr und Nichts weniger als die Saiten mit halben Tönen fehlten, eine Begleitung, die er entweder erfunden, oder nach der Tradition erlernt hatte; und es hat allen Anschein, daß Beide die Accorde, die ebenfalls traditionell waren, besser fanden, als die Theoretiker ihrer Zeit. Märsche und Fanfaren führten die Krieger in den Kampf, ohne daß ein Regiments-Capellmeister sich viel in die Sache mischte. Eine ganz mechanische Routine führte auf dem Halse des verachtetsten unter den Instrumenten die Finger der Fiedler, welche eben sowohl dem Fräulein in ihrem feudalen Schlosse zum Tanze, als den Landleuten zu ihren Sprüngen auf dem Rasenplatze aufspielten. Ehre übrigens diesen braven Spielleuten, den Vorfahren eines Lafont und Paganini! Sie allein besaßen, wie wir gesehen haben, das Geheimniß der richtigen

Tonleitern, während die Gelehrten noch mit dem Phantom der griechischen Tonarten kämpften.

Zu einer Corporation vereinigt, und eine der wenigst geachteten bürgerlichen Classen bildend, hatten die Instrumentisten nicht den Vortheil, unter die Musiker gezählt zu werden, welchen Titel die Componisten und Musiker für sich allein in Anspruch nahmen. Sie hatten zwar, wie alle Handwerker, ihre Gebräuche, ihre Lehrzeit, ihre Stufen und ihre Meisterrechte; Einige legten auch ohne Zweifel Proben von einer gewissen mechanischen Fertigkeit oder einem wahren Talent ab; weil aber alles Dieß mit der Tonsetzkunst nichts gemein hatte, welche Tradition, Instinct und Routine ergänzten, so kann man in ihnen nur Musiker im Naturzustande erblicken, wie man noch heut' zu Tage, und zwar in ihrer Art recht geschickte Leute, in den Ländern und an den Orten trifft, wo der Gebrauch der Harmonie noch unbekannt geblieben ist.

Ein Instrument, das älteste von allen, weil es dem Namen, wenn auch nicht der Wirklichkeit nach, bis in das Alter des Heidenthums zurückgeht, die Orgel, wurde zeitig von jener Art von Bann ausgenommen, welche auf der Instrumentalmusik lastete. Man datirt die Einführung der Orgel in den Kirchen des Abendlandes in's achte Jahrhundert zurück. Dieses Alter ist aber gänzlich für die Geschichte der Fortschritte der Composition verloren, da kein Denkmal in Noten auf uns gekommen ist, aus dem wir ersehen könnten, auf welche Art man die Orgel vor Frescobaldi spielte. Indessen nimmt man als für gewiß an, daß vom achten bis zum

fünfzehnten Jahrhundert die Verrichtungen des Organisten sich darauf beschränkten, den Chorgesang zu verdoppeln und den Sängern den Ton anzugeben. Was hätte man mehr thun können bei dem Zustande, in dem sich die Musik im Mittelalter befand, ohne Melodie und beinahe ohne Accorde. Aber von dem Augenblicke an, in welchem die Fortschritte des Contrapunctes, verbessert durch die Melodie, die Grundlagen der periodischen Fuge verwischt hatten, diente die Mitwirkung der Orgel mehr, als zu bloßem Ausfüllen; das Wissen und das specielle Talent des Organisten mußten sich nach und nach bilden und von da an war es, wie ich glaube, daß man das Bedürfniß einer besondern Bezeichnung in Noten für dieses Instrument fühlte, dessen erste gedruckte Tabulaturen im Jahre 1513 erschienen, die aber verloren gegangen sind.

Die Instrumentalmusik fängt also mit der Orgel an, wie die Vocalmusik mit dem Choralgesange. Die Kirche ist ihre gemeinschaftliche Wiege. Unsere Kunst, welche so ganz aus dem Christenthume hervorging, erinnert unaufhörlich Den, welcher es vergessen könnte, an ihren Ursprung. Mag es sich von der Composition oder Execution, von Instrumenten oder Stimmen handeln, stets wird die Musik da, wo sie zu ihrer Quelle zurückgeht, den höchsten Grad ihrer Effecte erreichen. Auch übertrifft die Orgel, welche alle anderen Instrumente durch ihr Alter, durch die wunderbare Kunst ihrer Bauart, durch ihre colossalen Dimensionen und die Schönheit ihrer äußeren Formen hinter sich läßt, ebenso sehr durch die Großartigkeit, die Pracht und die Mannichfaltigkeit ihrer

akustischen Resultate. Aber dieses Orchester im Kleinen, das viel vermögender, als das Orchester selbst, ist, gehört allein der Kirche an; nur der ernste Styl sagt der Orgel zu; der feierliche Gesang und Thema's, deren Tiefe eine Analyse zuläßt; denn eine so kräftige Stimme darf sich nur darum hören lassen, um uns große Dinge zu sagen.

Vor dem Virtuosen auf der Orgel schrumpfen die anderen Virtuosen gewissermaßen zu den kleinlichen Verhältnissen ihrer Instrumente, im Vergleiche zu dem seinigen, zusammen. Der Organist ist der vollständige Musiker, ja wir würden sagen, der ideale, unauffindbare Musiker, wenn einige Menschen nicht gelebt hätten. Mit der Wissenschaft des Fugisten muß er den salbungsreichen und erhabenen Ausdruck des Chorführers verbinden, welcher die Hymnen der christlichen Gemeinde leitet; er muß nicht nur Componist, sondern auch Improvisator seyn; zahlreiche Register und eine doppelte Claviatur nehmen unausgesetzt seine Finger, und die donnernden Bässe des Pedals seine Beine in Anspruch. Fünf bis sechs wirklicher Stimmen, welche nach den strengsten Gesetzen zusammengesetzt sind, müssen in demselben Augenblicke executirt werden, in dem sie in dem Kopfe des Musikers entstehen. Das Alles war es, was man von einem Meister-Organisten, ehemals wenigstens, vor sehr langer Zeit verlangte, und dafür wurde ihm nach den strengsten Prüfungen, vor unerbittlichen Richtern, deren prüfenden Ohren nicht der leichteste Fehler entging, eine Stelle zu Theil, die etwa hundert Thaler eintrug.

Diese alte Kunst der Organisten, deren Spuren man

heut' zu Tage kaum noch findet, hatte sich während des siebenzehnten Jahrhunderts in Deutschland verbreitet und so zu sagen centralisirt. Es scheint aber, daß sie schon zu Anfang des achtzehnten in Verfall gerieth, weil Rheinek, ein renommirter Organist, damals aber schon etwa hundert Jahre alt, als er den jungen Sebastian Bach hörte, ausrufen konnte: diese Kunst ist also nicht verloren, wie ich seit so langer Zeit geglaubt habe. Nein gewiß, sie war nicht verloren, sondern sie erreichte im Gegentheil erst ihren Culminationspunct. Händel und Bach waren die Herren der Orgel, weil sie die des Contrapunctes und der Fuge waren, und weil hier der Genius des Componisten die erste Bedingung des Executirenden ist. Nach ihnen trat ein offenbarer Verfall in all' Dem ein, worin sie sich hervorgethan hatten. Mit dem Aufkommen der philosophischen Ideen zog sich die christliche Kunst zurück, um einem Voltaire Platz zu machen. Es gab keine Maler, keine Architekten, keine Dichter, keine Musiker mehr nach dem Herzen Gottes. Die Flamme des Genius schien verloschen. Aber sie glimmte unter der Asche, und einige Jahre später leuchtete sie in Deutschland in ihrem hellsten Glanze neu auf.

Die wahren Musikfreunde konnten für die großen Verluste, die sie erlitten hatten, keinen Ersatz in den zweideutigen Geschenken finden, welche ihnen die Apostel des Jahrhunderts des Lichtes brachten, und sie mußten den Verlust der großartigen Musik in jener wunderbaren Kunst des Organisten tief empfinden, welche mit Bach in's Grab gesunken zu seyn schien. Man glaubte den alten Sebastian

auf immer begraben, bis etwa dreißig Jahre nach seinem Tode sein Nachfolger Doles ihn in Leipzig in der Person Mozart's gerade ebenso wieder auferstehen sah, wie der alte Rheinek, als er den jungen Bach hörte, sich selbst wieder auferstehen zu sehen glaubte. Die Wiederauferstehung unseres Heros haben wir aber noch zu erwarten, ohne jedoch uns zu großer Hoffnung hingeben zu dürfen, daß dieß je der Fall seyn werde.

Zwei andere, ebenfalls sehr alte Instrumente, theilten vom vierzehnten Jahrhunderte an mit der Orgel die Ehre, von den gelehrten Musikern cultivirt zu werden; das Clavier, dessen Erfindung man Guido zugeschrieben hat, obgleich es erwiesenermaßen jünger als er ist, und die Laute, welche Boccaccio schon kannte, weil er in seinem Decamerone davon spricht. Bei ihnen trifft sich derselbe Mangel an Denkmalen wie bei der Orgel. Herr Kiesewetter sagt uns, daß zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts das Clavier nur zu häuslichem Gebrauche gedient, daß man es zu Studien benützt habe (zu solchen des Componisten denke ich): er läßt uns aber nicht wissen, ob es zu jener Zeit schon geschriebene Claviermusik gab und ob von dieser noch Etwas vorhanden ist. Die ältesten Beispiele von Compositionen für das Spinett oder Docken-Clavier, die sich in Burney befinden, sind dem Musikbuche der Königin Elisabeth von England entnommen. Wenige heutige Pianisten könnten oder möchten die Stücke des Doctor John Bull, Phantasieen genannt, spielen, und jeder Dilettant, der kein Antiquar ist, würde davonlaufen, wenn man sie vortrüge. Man

kann sich nicht vorstellen, wie schwer und geschmacklos sie sind. Selbst Burney gesteht trotz seinem Patriotismus ein, daß man lieber das Klappern einer Mühle oder das Rollen eines Postwagens hören möchte. Diese hätten aber füglich das Recht, gegen die Vergleichung Protest einzulegen, denn beide hört man manchmal sehr gern. Die heroische Fürstin, der diese Phantasieen gewidmet waren, nahm sie als würdige Tochter Heinrich VIII. auf; ihre Nerven überstanden alle Prüfungen, wie die Geschichte uns lehrt. In ihrem Speisesaale stellten sich täglich zwölf Trompeter und zwölf Paukenschläger mit einer verhältnißmäßigen Anzahl Tambours und Pfeifern auf, die eine halbe Stunde lang aufspielten, wie wenn sie an die äußersten Enden der britischen Inseln die glückliche Neuigkeit zu tragen gehabt hätten, daß ihre Majestät sich zur Tafel setze. Diese mehr als männliche Kraft der Constitution scheint manche Acte der Regierung Elisabeth's zu erklären.
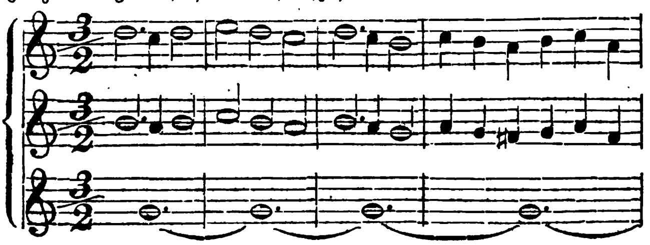
Es gab Clavierspieler vor Bach, und unter diesen selbst berühmte, wie der eben genannte John Bull in England, Couperie in Frankreich, Frohberger und einige andere in Deutschland; weil aber die biographischen Handbücher nur allein noch ihrer erwähnen, und Niemand mehr ihre Werke kennt, noch Etwas dabei gewinnen würde, sie kennen zu lernen, so müssen wir, die Nachwelt, Bach für den Gründer der wahren Methode, das Clavier zu spielen, erklären, gerade wie wir ihn bereits als Contrapunctisten und Organisten ohne Seinesgleichen anerkannt haben. Wie viele Kronen auf einem Haupte!
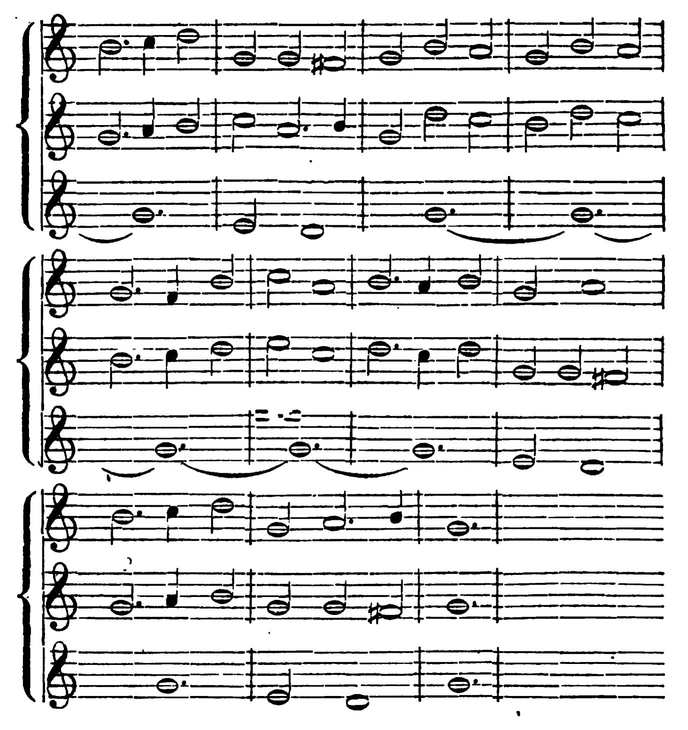
Während der Madrigalenstyl in der Mode war, gab es eine Art von instrumentaler Kammermusik, die diesen Namen nicht verdiente, weil sie nur die Vocalmusik ersetzen sollte. Fehlte es an Sängern zum Recitiren des Madrigal, so spielte man es auf Violen mit sechs Saiten von verschiedener Größe, die in Quarten zusammengestimmt waren, die dem Umfange der Stimmen entsprachen und deßhalb Violen über dem Tenor und Baß genannt wurden. Von diesen stammen unsere jetzigen Bratschen, Violoncelle und Contrabässe, nicht aber die Violine ab, welche viel älter ist.

Wir sehen die Orchestermusik mit dem lyrischen Drama in die Höhe kommen. Oper und Orchester erstarkten zu gleicher Zeit, eines durch das andere, und nun brachten die Componisten, die an die Stelle der Spielleute traten, das, was man bis dahin der blinden Routine des Gewerbes überlassen hatte, in kunstgerechte Regeln. Anfangs verband man die Orchestermusik nicht mit dem dramatischen Gesange. So schwach sie war, so versuchte sie doch ihre ersten Schritte allein. Ein einfacher Baß begleitete die einzelne Stimme oder das Recitativ, und das hinter die Coulissen gestellte Orchester ließ sich nur in der Ouverture (toccata), in den Ritornell's, und später in den Balletten hören. Peri und Monteverde schloßen die Violinen aus ihrem Orchester aus und ließen nur die Violen zu, was um so auffallender ist, als es zu jener Zeit bereits einige Virtuosen auf der Violine gab; ja es waren schon zuvor welche dagewesen. Der bekannteste ist der berühmte Baltazarini, Mr. de Beau Joyeulx genannt, dessen Bogen und fruchtbare Erfindungs-

gabe die Genüsse am Hofe Heinrich III., wie ein Jahrhundert später, ein anderer Italiener, Lulli, die Feste Ludwig's XIV. leitete. Ueberdieß waren die Violinen nach Form und Gehalt bereits in Italien, durch die Brüder Amati, auf eine möglichst hohe Stufe der Vollendung gebracht worden; ein Beweis, daß die sonst so verachtete Fiedel schon damals bei den Musikkünstlern in Ehren stand.

Ich habe meinen Lesern ein Beispiel der ersten Gesänge vor Augen gestellt, welche man auf der lyrischen Scene recitirte; ich habe ihnen den Anfangspunct der Oper und den Weg angegeben, welcher sie in weniger als zwei Jahrhunderten zu Don Juan führen sollte. Die Orchestermusik, welche so zu sagen im Geleite der Oper vorwärts schritt, vollendete ihre Laufbahn in derselben Reihe von Jahren. Es dürfte nicht uninteressant seyn, namentlich für Geister, die gern den Anfang und das Ende der Dinge prüfen, die Ouverture zur *Eurydice* von Peri und ein Ritornell in *Orfeo* von Monteverde, zum Vergleiche neben die Ouverture der Zauberflöte zu stellen. Das Werk zu großem Orchester von Peri ist aus drei Flöten zusammengesetzt und seine ganze Länge besteht aus fünfzehn Tacten:
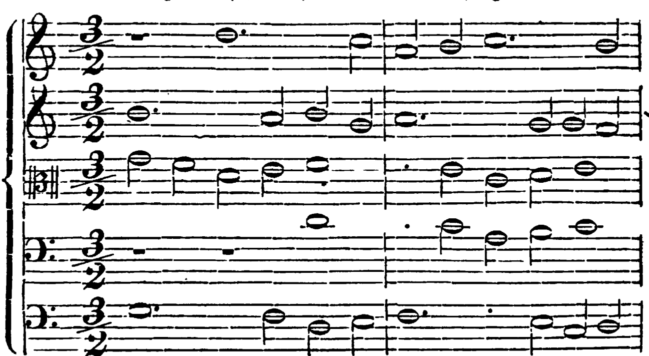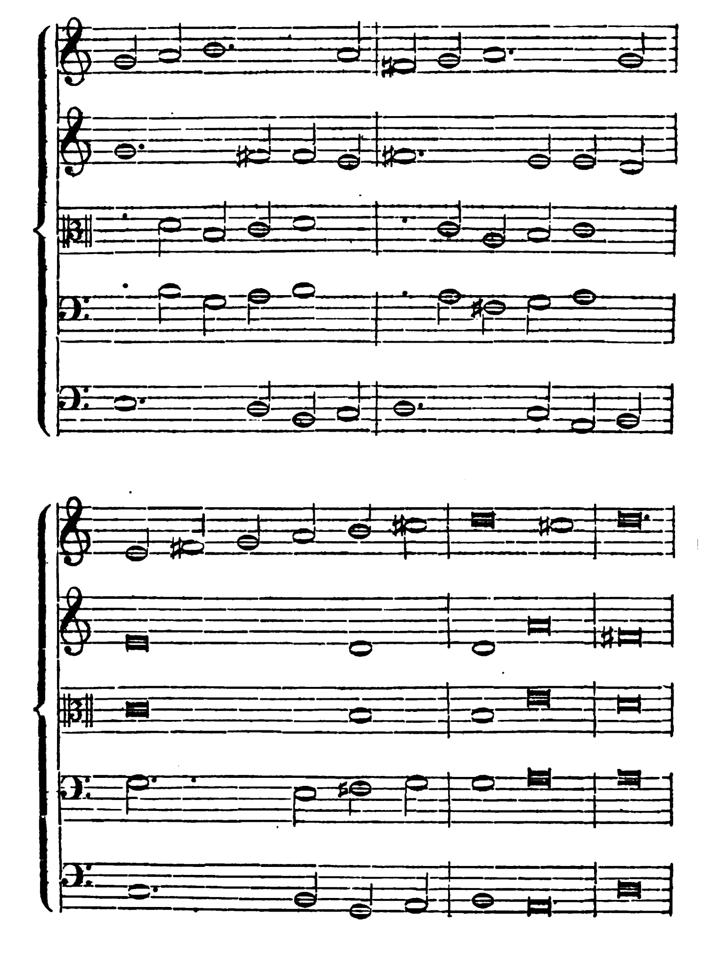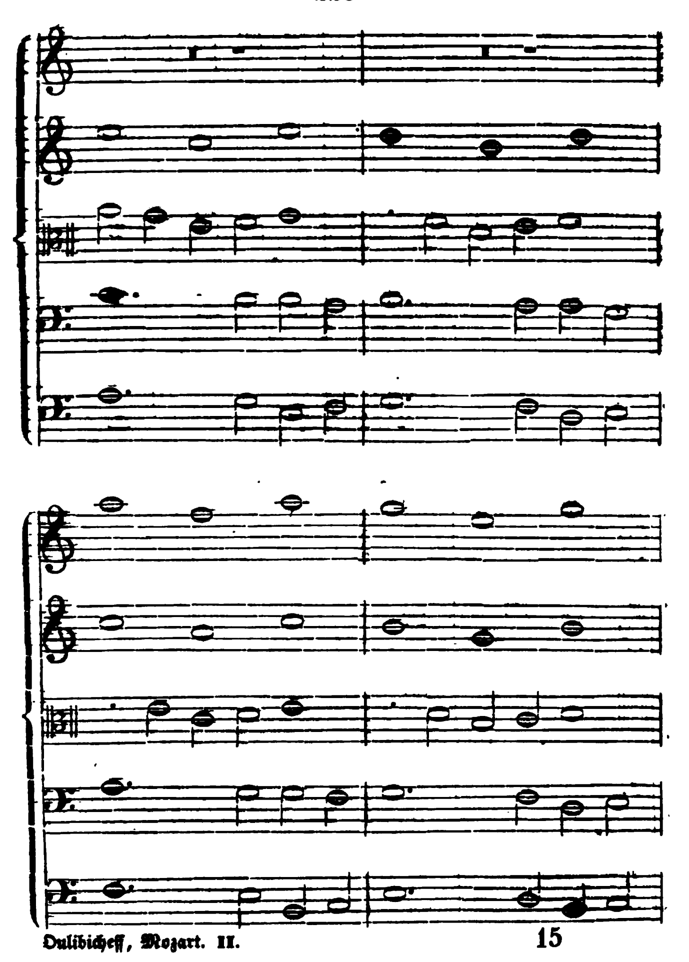




Liegt darin nicht etwas Schäferartiges, und sollte man nicht glauben, die Piece sey für einen Dudelsack componirt?
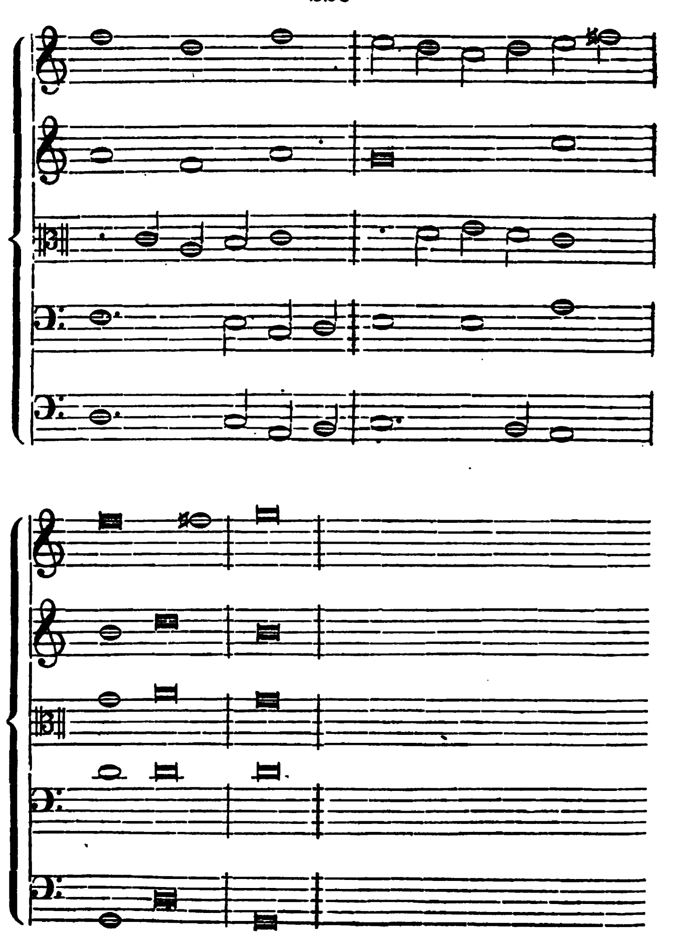
Einige Schriftsteller haben Monteverde den Mozart seiner Zeit genannt; aber er war ein zu früh geborener Mozart, weil er zwei Jahrhunderte vor der rechten Zeit zur Welt kam. Dennoch war er Einer der bemerkenswer-

thesten Beförderer in der zweiten Umwälzung der Musik, nämlich der, welcher nach dem siebenzehnten Jahrhunderte, das allgemeine System der Tonarten veränderte oder dessen Veränderung vollendete. Mehrere Compositionen von Monteverde, unter anderen sein Madrigal zu fünf Stimmen, das Burney bringt: *Stracciami pur il core,* nähern sich bereits sehr der modernen Musik, sowohl hinsichtlich der Melodie, als der Auswahl der Accorde. Monteverde bereicherte auch die Melodie mit einigen neuen und werthvollen Combinationen; aber als unüberlegter und in manchen Hinsichten zu frühreifer Neuerer verdiente er auch gerechten Tadel, indem er in seine Werke Dissonanzen einführte, die ewig das Ohr beleidigen werden. Das oben erwähnte Madrigal liefert den Beweis dafür und wir finden einen andern noch viel stärkern in dem Ritornell in *Orfeo,* welches Burney für ein Meisterstück der kanonischen Kunst ausgibt, und welches diesen Namen auch in der That verdiente, wenn die Harmonie weniger abscheulich wäre. Hier folgt es:
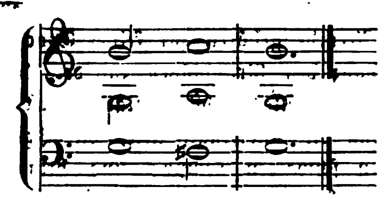








Es ist sonderbar anzusehen und wäre noch sonderbarer anzuhören. Die Tonart schwankt zwischen C- und G Dur; die Modulation zwischen dem sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert; viele Accorde gehören gar keiner Epoche und keiner Tonart an. Ganz den Grundsätzen zuwider, die Monteverde an anderen Stellen selbst befolgte, häuft er hier ohne alle Vorbereitung die unerträglichsten, die abgeschmacktesten Mißtöne in den schwachen Tempo's und bringt sie, Gott weiß wie, in den kräftigen in Sicherheit *). Sind das nicht
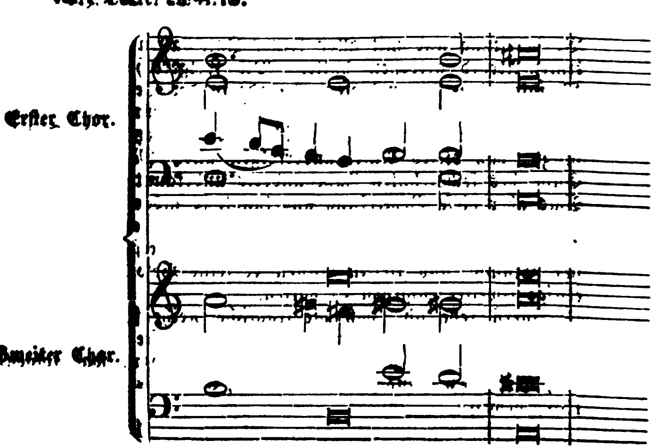
*) Diese historische Einleitung war schon seit zwei Jahren geschrieben, als ich mit der schönen und gelehrten Arbeit des Herrn Fetis: *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (Umriß der Geschichte der Harmonie) bekannt wurde, welche die *Gazette* und *Revue musicale* in Paris in mehreren Artikeln veröffentlicht haben. Herr Fetis betrachtet Monteverde als den Gründer der modernen Tonarten, weil er zuerst ohne Vorbereitung und mit allen seinen Intervallen den Hauptseptimen-Accord getroffen hatte. Die Folgereihe der falschen Quinte, die sich in diesem Accorde in der Terz auflös't, erscheint ihm als das die moderne Tonart begründende Princip, was ganz richtig und wahr ist. Sodann setzt Herr Fetis hinzu, daß dieses Aufeinanderfolgen allen Musikern bis zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts unbekannt geblieben sey. Was aber diese Bemerkung anbelangt, so möge der Herr Director des Conservatoriums in Brüssel mir erlauben, ihm, mit aller Achtung des Schülers vor dem Meister, dessen hoher Einsicht und tiefem Wissen er seine Bewunderung zollt, einige Zweifel entgegen zu halten.

Zuerst sehe ich, daß die fragliche Reihenfolge schon von Peter Aaron, Theoretiker aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts gekannt und gutgeheißen war, was folgendes, Burney entnommenes Beispiel, Gen. Hist. Theil 3 pag. 156, beweis't.

weniger als zwei Symphonieen für das Orchester, die eine im melodischen und die andere im contrapunctischen Style?



Sodann finde ich, bei Palestrina nicht allein, eine Menge Fälle, wo der unmittelbar unter dem Grundtone liegende halbe Ton (Subsemitonium modi) steigt, während die charakteristische Septime (der vierten Klangstufe der Tonart) herabgeht, ja ich finde auch den vollständigen Septimen-Accord, ohne Vorbereitung und mit einem Cadenzzeichen sich endigend, das so charakteristisch als möglich ist: Stabat mater, Tacte 72—73.



So mußten sich die Dilettanten damaliger Zeit ebenso in Peristen und Monteverdisten theilen, wie wir uns vor noch nicht langer Zeit in Mozartisten und Rossinisten theilten.

Endlich findet sich die Reihenfolge, die Befruchterin sämmtlicher modernen Tonarten, bei nahezu allen Componisten derselben Epoche, was man ohne Zweifel in der Romanze von Bird bemerkt haben wird, der viel älter als Monteverde war.

Soweit es meine schwachen Einsichten zulassen, darüber zu urtheilen, so glaube ich, daß der Erfinder des Hauptseptimen-Accords nicht viel leichter zu entdecken seyn dürfte, als der Erfinder des vollkommenen Accords selbst. Es ist der musikalische Instinct der Menschheit, welcher diese Dinge auffindet, wenn sie auffindbar sind. Sobald die künstliche Melodie, die Melodie mit Begleitung aufkam, mußte sich der Septimen-Accord den Musikern von selbst, wie der Schlußnagel zur Composition, aufdringen; denn er ist es, welcher mit seinen modernsten Ableitungen hauptsächlich alles Das in sich schließt, was die Melodie ausmacht: den rhythmischen Zuschnitt oder die Cadenzen, die musikalische Phraseologie, die Modulation. Ich frage Herrn Fetis, ob man nicht in den Productionen des ganzen sechszehnten Jahrhunderts einen immer deutlicher hervortretenden Kampf bemerkt, der je länger je glücklicher geführt wurde, gegen die Tonarten des Chorgesangs, der eigentlich nichts Anderes, als der gänzliche Mangel an Tonarten war. Was war denn dieser Vorzug, welchen die Componisten dieser Zeit so allgemein dem fünften Kirchentone einräumten, der durch das Herabstimmen seiner Quarte in eine wirkliche Dur-Tonleiter verwandelt wurde; und diese Kreuze und BB, die sich immer mehr vermehrten; und diese Cadenzzeichen, welche, vermöge des zum Grundton aufsteigenden unterhalben Tones schon so häufig hervorgebracht wurden; dann die Zulassung der falschen Quinte und des Dreitons, Intervalle, welche den alten Doctoren ein wahrer Abscheu waren; was war dieß Alles Anderes, als offenbare Angriffe gegen die Kirchentöne, bei denen es weder Kreuze noch BB, weder unterhalbe noch charakteristische Töne, und folglich auch keine wirklichen Cadenzen gab? Das Jahrhundert gehorchte einer

Aus dem Thun und Lassen Baltazarini's geht hervor, daß die Virtuosität der Instrumentisten, welche der der Sänger den Vorrang ablief, nur so lange zuwartete, bis die Melodie den Standpunct der Kunst erreicht hatte. Welcher Art konnte ein Violinsolo in jener Zeit seyn? Aus Mangel an Beispielen schweigt die Geschichte hierüber; da es aber unmöglich ist, daß die concertirende Musik Gesang und Passagen entbehren kann, so müssen wir von zwei Dingen Eines zugeben: entweder machten sich die Solisten die Melodieen, welche sie brauchten, selbst, oder, was viel wahrscheinlicher ist, entnahmen sie sie den Arien, den Tänzen und den Volksliedern, und variirten sie.

Die blendende Virtuosität fing mit der Violine an, die noch heut' zu Tage das Instrument ist, auf dem die größten Wunder bewirkt werden. Hundert Jahre nach dem Herrn Beau Joyeux finden wir Meister Thomas Baltzar von Lübeck, der älteste Typus jener Violinisten, welche leichte Subjecte, lärmende Cameraden, Trunkenbolde und Hexen-

---

nothwendigen Tendenz; es ging den wahren Tonarten zu, ohne es ganz gewiß zu wissen, allein trotz all' Dem ging es vorwärts; und wenn Monteverde in dieser Beziehung mehr that, als Andere, so lag der Grund darin, daß er nach tausend Anderen kam. Auch war er es nicht, von dem die Muster einer ganz reinen, das heißt ganz natürlichen Harmonie herrühren. Dieser Ruhm war Carissimi und Stradella vorbehalten, die entweder zu Monteverde's Zeiten oder kurz hernach lebten. Wir sehen demnach die modernen Tonarten beinahe hundertundfünfzig Jahre im Kampfe gegen das Phantom der Kirchentöne, ehe sie sich festsetzen konnten; und Monteverde war es nicht, der die ersten oder die letzten Schläge gegen dasselbe führte.

meister waren, eine jetzt beinahe erloschene Race, die aber mehr als einen berühmten Namen in ihrer Mitte zählt, und denen die Gaukler des Mittelalters mit ihren Bogen einige Züge ihres Familiencharakters vermacht zu haben schienen. Dieser Baltzar ging nach England, wo ihm die Direction der königlichen Capelle von Carl II. übertragen wurde. In Oxford hörte ihn der Doctor Wilson, der erste Kenner im Reiche, und nachdem er ihn gehört hatte, warf er sich ihm zu Füßen, wie um einem übernatürlichen Talente seine Ehrfurcht zu bezeugen, in der That aber um zu sehen, ob die Fußbekleidung des Künstlers nicht einen Pferdehuf verberge. Auf diese Weise sind Rhode und Paganini nicht die ersten, welchen die Ehre zu Theil wurde, für Teufel gehalten zu werden. Welcher Art waren denn die Teufeleien im Jahre 1658? Ich will es dem Leser sagen, wenn derselbe nicht am Schwindel leidet. Meister Baltzar, der an Kühnheit dem ersten Seefahrer oder selbst dem ersten Luftschiffer gleichkam, wagte es über den Hals der Violine zu greifen, was zuvor noch nie gesehen worden war; er erreichte, o Wunder, die fürchterliche Höhe des obern D auf der Quinte; er war der Saussure oder der Pallas der Violine, wenn nicht gar der Teufel selbst. Das doppelt unterstrichene D, welcher Ararat! Ein Maulwurfshügel, den jeder Schüler von acht Jahren jetzt ohne die geringste Schwierigkeit übersteigt.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Virtuosen im Allgemeinen und die der Violine insbesondere, die Corelli, Geminiani, Tartini, Pugnani und Andere viel zu den

Fortschritten der Composition beigetragen haben; aber mit Ausnahme Corelli's trugen sie nur auf indirecte Weise bei, indem es weniger durch ihre Werke, als dadurch geschah, daß sie den Mechanismus der Instrumente, welche später im Orchester verwendet werden sollten, vervollkommneten und erweiterten. Dadurch, daß sie sich in ihrer Specialität abschloßen, eine Menge materieller Hindernisse hoben, die Summe der technischen Möglichkeiten der Ausführung vermehrten, bahnten sie der großartigen Instrumentalmusik den Weg; sie machten das unermeßliche Feld urbar, welches Emanuel Bach, Boccherini und Haydn zuerst und so glücklich bebauten.

Wir müssen eine genaue Erläuterung darüber geben, was wir unter großartiger Instrumentalmusik verstehen. Die beiden Interessen, welche wir bei der Oper gefunden haben, theilen auch die Instrumentalmusik in zwei wesentlich unterschiedene Zweige. Es gibt die concertirende Gattung, bei der die Aufmerksamkeit des Zuhörers sich auf eine vorherrschende Stimme, nämlich die des Solisten richtet; und es gibt eine Musik, bei der der Componist die Hauptaufmerksamkeit für sich in Anspruch nimmt, nämlich für das Ganze eines ernsten, in allen seinen Theilen durchgearbeiteten Werkes. Dieses ist die großartige Instrumentalmusik, als Gattung betrachtet, welche wir in der Folge besser zu definiren Gelegenheit haben werden.

Eine Zeitlang sah man die Composition und Execution sich gegenseitig stützen und in gleicher Linie dem Fortschritte entgegen gehen. So konnte es nicht immer bleiben; denn obgleich die Wege parallel liefen, so waren doch die Ziele

puncte auf sehr ungleiche Entfernungen gestellt. Sobald die Wissenschaft der Tonsetzkunst ihren höchsten Punct erreicht hatte, verließ sie die aufsteigende Linie, die mit dem letzten Jahrhundert ihr Ende erreichte und wandte sich auf sich selbst zurück, um hernach unmerklich wieder herabzusteigen. Die Ausführung, welche noch eine unermeßliche Laufbahn vor sich hatte, fuhr ihrerseits fort, vorwärts zu schreiten. Daher schrieb sich die unvermeidliche Folge in unserer Zeit, daß die musikalische Kunst in gewisser Beziehung den ganzen zurückgegangenen Weg wieder zurücklegen mußte, den sie in anderer Beziehung schon durchlaufen hatte.

Die Chronologie, die stets mit dem allgemeinen Gange des Fortschrittes im achtzehnten Jahrhundert übereinstimmt, führt uns endlich zu dem berühmtesten Fürsten der Musik, dem Meister und Vorläufer dessen, welcher so vielerlei Gebiete in eine Universal-Monarchie vereinigen sollte. Jeder meiner Leser wird errathen haben, daß ich Haydn damit meine. Wir haben es hier nicht mit dem erhabenen Greise, dem Componisten der Schöpfung zu thun; denn dieser war ein Schüler Mozart's, welcher zuvor der seinige gewesen war. Wir haben von Haydn in seinen jüngeren Jahren zu sprechen, dem, so jung er war, der Ruhm zu Theil wurde, der Vater der Instrumentalmusik genannt zu werden. Dieser mit so vielem Rechte verdiente Titel verlangt übrigens eine historische Erläuterung, ohne welche die Gerechtigkeit, welche Zeitgenossen und Nachwelt für Haydn übten, meinen Lesern als übertrieben erscheinen dürfte.

Als wir von der Orgel und dem Claviere sprachen, ha-

ben wir bereits an das erinnert, was Bach und Händel für diese Instrumente gethan hatten. Mehrere Ouverturen Händel's sind aber auch als Orchester-Compositionen empfehlenswerth. Es gab also doch auch vor Haydn gute Instrumentalmusik. Ganz gewiß; aber diese Musik war entweder Nichts, als eine Zugabe zu dem Cultus, oder wenn sie weltlich war, beschränkte sie sich noch zum großen Theile in die Grenzen des fugirten Styls. Die schönsten Ouverturen Händel's haben fast nur in soweit Werth, als sie Fugen bleiben, und dieß ist genug gesagt, da ihnen jede Art von dramatischem Charakter, wie sie Oper oder Oratorium verlangen, denen sie vorangehen, fehlt. In den Clavierstücken von Bach fühlt man noch mehr den Mangel anmuthiger und ausdrucksvoller Melodieen, wenn man nicht die Melodieen der Contretänze, der Allemanden, der Correnten, Giquen, Sarabanden und Menuette, welche der große Contrapunctist seiner Gelehrsamkeit einverleibte, wenn er gerade in seiner nachsichtigen Laune für die menschlichen Schwächen war. Uebrigens scheinen diese Piecen für immer das Brevier der Componisten und das Handbuch der Pianisten bilden zu sollen, und aus eben dieser Ursache werden sie mit in die Sphäre der musikalischen Genüsse dringen, in welcher eine geputzte Welt die ihrigen sucht. Sie wären selbst für Kammermusik zu schwer und zu ernst.

Die Instrumentalmusik mußte wohl eine andere Bestimmung haben als nur bei verschlossenen Thüren studirt und bewundert zu werden; bereits hatte sie sich einige Popularität zu verschaffen gewußt und versucht, mit der Oper gleichen

Schritt zu gehen. Diese ehrgeizige Absicht schien auch Anfangs unter den Auspicien Corelli's zu gelingen, allein sie scheiterte völlig durch die Ungeschicktheit der Nachfolger dieses glücklichen Musikers. Corelli's Sonaten sind in ihrer Art das, was die Vocalmusik Scarlatti's in der ihrigen war; es waren nahezu classische Werke, und sie standen jedenfalls weit über der Orchester- und Kammermusik, die folgte und bis Boccherini und Haydn Geltung hatte. Diese Epoche war ein wahres Interregnum der guten Instrumentalmusik, deren elende und gänzlich vergessene Productionen eben sowohl von der Unmacht der Componisten als von Irrigkeit der Principien, denen sie anhängen, Zeugniß ablegen.

Die Italiener hatten den Grundsatz aufgestellt, daß die Instrumentalmusik ihrer Natur nach unter der Vocalmusik stehen müsse, eine Ansicht, welche damals nicht bestritten war, noch werden konnte. Beim Zusammenwirken muß die erste nothwendigerweise der zweiten sich unterordnen; getrennt waren die Instrumentisten, so geschickt sie auch seyn mochten, noch nicht so weit, um mit den Sängern rivalisiren zu können. Andererseits zeigte die contrapunctische Musik, selbst in dem Lande, in welchem sie mit dem meisten Erfolge cultivirt worden war, ebenso einen geringern Gehalt in der Instrumentalgattung. Ein fugirter Chor von Händel, eine Motette von Bach überragten weit die schönsten Dinge, welche diese Meister für die Orgel, das Clavier und das Orchester geschrieben hatten. Mit einem Worte, in der Concertmusik blieb die menschliche Stimme immer das schönste und ausdrucksvollste aller Instrumente. Man ging von diesen Wahr-

halten auf die Thatsache über, um nicht ohne einigen Schein von Billigkeit den Schluß zu ziehen, daß die Instrumentalmusik ohne Gesangsbegleitung und auf ihre eigenen Hülfsmittel angewiesen, nur ein Surrogat der Vocalmusik sei, und daß aus diesem Grunde die Instrumentisten, als Diener ohne Herren, gleich dem Lakaien in der Komödie die Manieren dieses abwesenden Herrn annehmen, und ihren Styl der Composition und der Ausführung nach den Arien, Duetten und Chören in der Oper modelliren mußten; daß sie mit einem Worte die Sänger nachahmen mußten, soweit die vergleichsweise Schwäche es zulasse. Dieser Art waren die Grundsätze in Italien und folglich auch in Europa, wie man es aus Allem ersieht, was über diesen Gegenstand in den Büchern des achtzehnten Jahrhunderts und namentlich in Rousseau's Dictionnaire, dem angesehensten Organe der ultramontanen Ansichten, gesagt ist. Die erste Folge dieser Theorie war die, daß von dieser als untergeordnet verworfenen Gattung jeder Componist entfernt wurde, der einiges Talent in sich fühlte, und daß die Instrumentalmusik in die Hände von Leuten fiel, die persönlich von ihrer Mittelmäßigkeit überzeugt waren. Die zweite Folge war die, daß diese Mittelmäßigkeit in der Gattung, auf welche sie sich aus Entmuthigung oder Bescheidenheit warf, noch unter sich selbst herabstieg. Auf diese Weise schien die Theorie durch die Praxis nur zu sehr gerechtfertigt.

Man empfiehlt noch heut' zu Tage die Nachahmung des Vocalstyls, sowohl denen, welche concertirende Solo's componiren, als denen, welche sie executiren. Warum nicht, da

hier der Instrumentist die Rolle des Sängers vertritt? Unter den Fingern eines Virtuosen werden die Violine, das Violoncell, die Viola, die Flöte, das Clarinett, das Fagott und die Oboe eine Cavatine mit eben so vieler Seele, Geschmack und Methode vortragen, als der vollendetste Sänger. Es wird Nichts als das Wort fehlen; diesen Nachtheil wird der Virtuose aber durch die Hilfsmittel auszugleichen wissen, welche ihm die Ausdehnung seiner drei oder vier Octaven liefert, durch einen Aufwand an Fiorituren, eine Kühnheit der Gänge, einen Reichthum, eine Mannichfaltigkeit, durch genügende und vollendete Passagen, vor welchen alle Bravour des Vocalgesangs erbleicht. Paganini schlug, wie man weiß, der Malibran einen Wettkampf vor, und als galanter Ritter erbot er sich, nur den vierten Theil seiner Kraft in Anwendung zu bringen, nämlich die einzige G-Saite, gegen eine Sängerin, die mit einem außerordentlichen Stimmumfange die glänzendste Bravour in unserer Epoche verband. Man weiß aber auch, daß der Wettkampf nicht angenommen wurde. Man sieht also, daß selbst in der concertirenden Musik der Instrumentist, obgleich er den Sänger nachahmt, mehr als der Sänger thun muß. Ein Adagio des Violoncell's muß etwas mehr seyn, als ein Cantabile des Tenor's, wenn es diesem Cantabile gleichkommen will, und ein Allegro der Violine etwas mehr, als eine Bravour-Arie des Soprans, um ebenso glänzend als diese Bravour-Arie zu seyn. Wenn es anders wäre, wenn der Instrumentist sich darauf beschränkte, die für die Stimme ausführbaren Stücke zu spielen, so würde er natürlicher Weise stets

unter dieser bleiben, und aus diesem Grunde waren die Instrumentisten des achtzehnten Jahrhunderts, deren mechanische Mittel kaum die der Sänger ihrer Zeit übertrafen, nicht ihre Nebenbuhler, sondern ihre Doubletten. Damals war wenigstens der Vocalstyl, den sie in ihrer Eigenschaft des Solisten anwendeten, nicht mehr am unrechten Orte, als er es heut' zu Tage ist. Was sollte aber die Anwendung dieses Styls, die Formen und die Phraseologie der Oper, in der nicht concertirenden Orchester- oder Kammermusik hervorbringen, wo das Interesse von dem Einzelnen Allen, vom Executirenden dem Componisten sich zuwendet? Ich will die scharfsinnigen Bemerkungen hier anführen, welche Gerber über diesen Punkt in seinem Lexikon der Tonkünstler bei dem Artikel J. S. Bach macht, einem der besten des Werkes und einem der wenigen, dessen Stoff die compilatorische Ader des unermüdlichen Lexikographen bis zum Raisonnement erwärmt hat. „Der Compositionsstyl," sagt er, „in dem die Melodie umschränkt herrschte, hatte im achtzehnten Jahrhunderte die Oberhand und dehnte sich endlich auf alle Arten von Musik und folglich auch auf die Instrumentalmusik aus. Weil die Componisten damals ihr Ideal des melodisch Schönen und selbst die Materialien ihrer Arbeit nur im Theatergesange suchten, und weil andererseits diese Gesänge sich nach den Situationen des Gedichtes richten mußten, nach welchen die Empfindungen, die auszudrücken waren, oft auf jeder Linie wechseln, so folgte daraus, daß die Instrumentalstücke, die über diesen Leisten geschlagen wurden, uns in die Lage Derer versetzten, die eine unbekannte

Oper als Quartett arrangirt hören. Man vernahm Nichts, als diese heterogenen, verstümmelten und bizarr contrastirenden Ideen, die einem auf's Gerathewohl mit Körnern von ungleichen Dimensionen und aus allen erdenklichen Farben zusammengesetzten Rosenkranze glichen."

Ja diese buntscheckige Mosaik, dieses Aufeinanderfolgen unzusammenhängender Melodieen, als Programm einer Handlung, die nicht existirt und die Niemand darunter zu verstehen vermöchte, das Libretto mit weißen Blättern, diese ganze angepaßte Musik, die zu Nichts paßt, alles Dieß mußte wohl sehr elend seyn! Welche Leute von Geschmack hätten nicht eine Opernmusik, die sie verstanden, einer Musik, die keinen Sinn hatte, vorgezogen!

Darin bestand der ungeheuere Vortheil, welchen damals die dramatischen Componisten vor den Instrumentisten hatten. Jene fanden in dem Gedichte die unfehlbare Richtschnur und den ausführlichen Plan zu ihrer Arbeit vorgezeichnet; Diesen fehlte jede Richtung gänzlich. Seitdem sie das Joch des kanonischen Contrapunctes abgeschüttelt hatten, wußten sie durchaus nicht, was sie mit ihrer Freiheit anfangen sollten. Sie ahnten nicht, daß sie, um mit den dramatischen Componisten in die Schranken treten zu können, es ganz anders machen und unendlich mehr wie sie leisten mußten; daß sie, um die Reize der sprechenden Musik, den Ausdruck der Leidenschaften in Tönen, die Genüsse der Augen im Verein mit denen des Geistes aufzuwiegen, sich zu Höhen erheben mußten, welche der Oper unerreichbar waren, daß sie dem relativen Werthe, welcher mit der Anwendung der Musik im

Drama verbunden ist, einen absoluten oder rein musikalischen Werth entgegensetzen mußten, nämlich den, dessen Charakter wir definirt haben, als wir die Fuge abhandelten. Bis daher waren aber nur die Contrapunctisten im Stande gewesen, eine ohne Programm verständliche Instrumentalmusik zu liefern, die klar und deutlich durch ihre eigene Logik war, weislich mit ihren Vorräthen Haus hielt, stets abwechselte und immer in sich selbst folgerichtig war. Es war also nicht möglich, daß die großartige Instrumentalmusik durch Verfolgen der Spuren der Theatercomponisten, sondern dadurch, daß sie sich dem Verfahren der Fugisten anschloß, in die erstaunenswerthe Laufbahn eintrat, an deren Ziel sich die Ouverture zur Zauberflöte findet, und bei welcher selbst die Wissenschaft der Composition ihr Ende erreicht zu haben scheint. Auf welchem Wege sollte aber der melodische Styl zu der Rationalität und zu der strengen Einheit der Fuge gelangen, und doch dabei seine Unabhängigkeit, seine Reize, die Kraft und Mannichfaltigkeit seines positiven Ausdrucks beizubehalten? Darin besteht eben Haydn's Geheimniß.

Nichts in der Kunst gestaltet sich durch Sprünge und ohne einen Uebergang, so wenig, als dieß in der Natur der Fall ist. Immer kündigen einige mehr oder weniger glänzende Anfänge große classische Meisterwerke an, die sie vorzubereiten gedient haben. Die Anwendung der Verfahrungsart in der Fuge bei der ausdrucksvollen Melodie, oder mit anderen Worten, die Annäherung der in der Musik sich entgegenstehenden Extreme, bot seiner Natur nach ein unendliches Feld, und eine solche Menge von Abstufungen, welche

ein Musiker allein nicht alle durchlaufen konnte. Auch Haydn war weder der Ausgangs- noch der Endpunct des Styls der Instrumental-Composition, die er auf eine so hohe Stufe der Vollkommenheit brachte. Emanuel Bach war sein unmittelbarer Vorgänger und sein Muster; Boccherini war sein Mitbewerber, und Gluck, der etwa zwanzig Jahre älter war, wie er, componirte die Ouverture zur Iphigenie in Aulis zu einer Zeit, in welcher er Haydn Nichts schulden konnte.

Gluck ist, so viel ich weiß, der Erste, welcher classische Stücke für's Orchester in nicht fugirtem Style schrieb. Unter dem Ausdrucke classisch verstehen wir hier, sowie überall, Werke, die nicht vergänglich sind, welcher Gattung sie angehören und welchen Charakter sie tragen mögen. Selbst die Piccinisten in ihrer übermüthigen Verachtung der Instrumentalmusik gestanden ohne Schwierigkeit ein, daß Italien keinen Instrumental-Meister besitze, der sich mit Gluck vergleichen könne. Sie setzten eine Art von Stolz in dieses Geständniß. Jede Nation hat ihren eigenthümlichen Genius, sagte Laharpe. Den Franzosen die dramatische Kunst; den Italienern der Gesang; den Deutschen die Instrumentalmusik: Suum cuique! Der Theil Gluck's, obgleich bei Weitem der bescheidenste in der Meinung dieses Aristarchen, war dagegen der klarste unter allen dreien, da die beiden anderen noch im Streite lagen. Der der Franzosen war denselben bereits durch die Engländer und die Deutschen zu Gunsten Shakspeare's streitig gemacht worden; der der Italiener

durch Gluck selbst, welcher behauptete, daß sein tragischer Gesang etwas mehr werth sey, als der ihrige.

In der Ouverture zur Iphigenie in Aulis, eines der wahren und ältesten Muster des großen Instrumentalstyls, hat die Nachahmung desjenigen Verfahrens, welches den Geist der Fuge charakterisirt, nur erst den ersten Schritt gemacht; sie beschränkt sich darauf, Einheit und einen klaren Sinn in das melodische Werk zu bringen. Wir haben auch die Jahre dieses Meisterstücks, das unseren Ohren noch so neu klingt, verschont! Welch' schwermüthige Erhabenheit in der Introduction, welch' großartige Majestät im Allegro; wie glücklich in musikalischer Beziehung motivirt und wie bewundernswürdig den Grundlagen des Gedichts angepaßt, ist diese Mischung von kriegerischen und pathetischen Gedanken, die auf einander folgen und sich ohne Unterbrechung, rasch und gedrängt gleich den Wogen eines reißenden Stromes, ablösen. Agamemnon's Stolz, Achilles' Zorn, Iphigenien's Thränen, Alles spricht sich darin aus. Und was macht das Verdienst des Gemäldes aus? Der Umstand, daß die Empfindungen, auf welche die Ouverture hindeutet, ohne sie zu individualisiren, sich auf der Scene unter denselben Formen ausdrücken und ausdrücken könnten. Da ist auch nicht ein Satz, der dem Vocalgesange gliche; nicht einer, der den Text zu Hilfe rufen und das Programm nöthig zu machen scheint. Wenn man auch die Ouverture von der Oper trennt, und der Zuhörer Nichts von den Beziehungen wüßte, welche sie einigt, so würde das Stück doch die ganze Integrität seiner musikalischen Bedeutung sich bewahren. Es ist der

Intention nach angewandte Musik und der Ausführung nach reine Musik. Welcher Art wären aber nichtsdestoweniger die kritischen Bemerkungen, welche das Meisterwerk Gluck's heut' zu Tage veranlassen dürfte? Man wird ihm vorwerfen, daß es zu lang, das heißt etwas monoton sey. Die Ouverture zu Don Juan ist viel länger, und man findet durchaus nicht, daß sie zu lang sey. Der Grund liegt darin, daß Gluck, welcher mit seinen Gedanken sparsam umging, sie im ganzen Verlaufe des Werkes, nach Art der Fugisten, wieder reproducirte, und folglich kaum ein anderes Princip als die Modulation dabei verwendete. Ein solches Mittel reicht bei einem Werke von dieser Ausdehnung nicht hin. Ob ein Satz im Grundton, wörtlich in der Dominante oder umgekehrt wieder vorkommt, so bleibt er doch stets derselbe Satz. Das Ohr, welches sich in der neuen Tonart daran gewöhnt hat, verspürt keinen Unterschied.

Haydn, der in Erfindung und Wissen Gluck überragte, ging in der Anwendung der Behandlungsart der Fuge bei'm eleganten Style viel weiter. Er nahm die contrapunctische Analyse der Ideen zu Hilfe, welche die Seele der großartigen Instrumentalmusik geworden war, und welche die Lösung des großen Problem's der Einheit in sich schloß, vereint mit der Progression des Interesses und einer unerschöpflichen Abwechselung. Er schuf oder vervollkommnete wenigstens den Compositionsstyl, den man den melodisch-thematischen nennen könnte. Hören wir das Ende der Bemerkungen Gerber's, von denen wir nur die Hälfte gegeben haben.

„Das Gefühl für das Schöne und Wahre, das unsern trefflichen Haydn so tief bewegte, gab ihm die Vorbilder ein, welche die Instrumentalmusik regeneriren sollten. Statt einige durchaus nicht zusammenpassende Fetzen zusammenzuflicken, wie man es seither gehalten hatte, zeigte er, wie man ein Ganzes voll Größe und Schönheit, mit einem einzigen musikalischen Gedanken, der unter verschiedenen Seiten entwickelt und analysirt wurde, aufbauen könne. Das führte uns zum Studium der reinen Musik, welche man seit siebenzig Jahren nur zu sehr vernachlässigt hatte, und welche in der Kunst besteht, ein ergiebiges Thema zu erfinden, es zu zergliedern und mit seinen Theilen ein motivirtes und vollständiges Ganzes zu construiren, gleichviel ob der Compositeur im melodischen Style und nach den Anforderungen des Zeitgeschmackes arbeitet, oder ob er den Regeln des Contrapunctes und der Fuge folgt. In einem wie im andern Falle wird die Einheit des Werkes um so augenscheinlicher hervortreten, als man von Anfang bis zu Ende den musikalischen Ausdruck einer und derselben Empfindung gefühlt hat.“

Mir scheint es, daß man nie klarer und in weniger Worten die letzte der progressiven Revolutionen in der Musik erklärt hat; eine Revolution (in Beziehung auf die Composition), deren hervorragendster Beförderer Haydn war und welche Mozart bis in ihre äußersten Consequenzen durchführte.

Mit Ausnahme einiger wenigen Gegner stellt die allgemeine Meinung heut' zu Tage Haydn über alle Musiker, die vor ihm da waren, und nie schien mir eine Meinung

besser begründet. War nicht er es, der zuerst in seinen Werken die ganze Elementar-Kraft der Composition vereinigte, und die sich entgegenstehenden Vortheile der so lange unverträglichen Gattungen zu vereinigen wußte, indem er sie auf die Wege der Concessionen und des gegenseitigen Entlehnens brachte, wodurch er die natürliche Gebrechlichkeit der einen und die etwas systematische Steifigkeit der andern ausglich? Bei Wem vor Haydn findet man einen größern Reiz des Ausdruckes im Vereine mit der größten Solidität der Arbeit, die Popularität mit der Wissenschaft gepaart, die Pfänder des vorübergehenden Erfolgs mit all' Denen einer langen Zukunft! Glücklicher als Mozart fand Haydn's Ruhm Anerkennung, ehe er in's Grab stieg; seine Zeitgenossen überhäuften ihn mit Beweisen ihrer Bewunderung, welche die Zeit zwar nicht zu vermindern vermocht hätte, die er aber mit einem Andern hätte theilen sollen. Dieß ist ein anderer Gegensatz in der Geschichte der beiden Musiker. Die Größe unseres Heros fand erst nach seinem Tode Anerkennung. Ohne bemerkt zu werden und wie vor den Augen seines Jahrhunderts verborgen, verblieb Haydn der ganze Ruhm einzig und allein, auf dem hohen Gipfel des musikalischen Parnasses zu stehen. Heut' zu Tage ist er nicht mehr allein, und der Kopf eines jungen Mannes erscheint dort noch in einem viel hellern Strahlenkranze als das patriarchalische Haupt des Sängers der Schöpfung.

Es findet sich in Burney eine sehr bemerkenswerthe Stelle, welche ein Zeugniß von der Begeisterung ablegt, welche Haydn den Erleuchtetsten seiner Zeitgenossen einflößte,

und von der Bedeutendheit der bis dahin unbekannten Macht der auf ihre eigenen Kräfte angewiesenen Instrumentalmusik. Der Leser wird mir erlauben, ihm in Erinnerung zu bringen, daß Burney auf seinen Reisen und auch in London alle großen Sänger der an solchen Talenten so reichen Epoche gehört hatte; daß er die alte wie die moderne Musik von A bis Z kannte; daß er in seiner doppelten Eigenschaft als Engländer und Gelehrter ein leidenschaftlicher Bewunderer Händel's war; und daß sein persönlicher Geschmack ihn trotz all' Diesem zur italienischen Oper hinzog. Er spricht sich auf folgende Art aus: „So wäre ich denn glücklich zu dem Theile meiner Erzählung gelangt, in dem ich von Haydn zu sprechen habe, dem unvergleichlichen Haydn, dessen Werke einem musikmüden Greise wie mir mehr Vergnügen gewährt haben, als ich je zuvor empfunden, selbst in den Jahren der Unwissenheit und Begeisterung meiner Jugend, als mir noch Alles neu war und die Fähigkeit des Genusses weder durch den kritischen Geist noch durch Uebersättigung in mir geschwächt war.“ An einer andern Stelle sagt er: „Einige Adagio's von Haydn sind durch Gedanken und Harmonie so erhaben, daß ihre wortlosen Sätze einen weit stärkern Eindruck machen, als je zuvor der schönste Operngesang mit einem Texte der ausgesuchtesten Poesie.“ In seinen langen Uebersichten über Todte und Lebende aus allen Ländern und von allen Zeiten hat Burney bei keinem Andern so leidenschaftlich lobende Ausdrücke gebraucht.

Wir würden uns für berechtigt halten, nach so entscheidenden Worten aus dem Munde eines solchen Mannes eine

Frage zu entscheiden, welche so oft unter den Dilettanten abgehandelt worden ist, nämlich: ob die Vocal- oder die Instrumentalmusik mehr Genie bedürfe? Die Ausschließlichen entscheiden immer leicht, weil sie immer nur eine Seite der Dinge sehen oder sehen wollen; uns aber, deren Gesichtspunct in der Mitte liegt, von wo aus wir uns gern nach allen Seiten umsehen möchten, scheint das Für und Gegen so genau sich aufzuwiegen, daß wir uns gar nicht aussprechen werden. Es ist nicht zu bezweifeln, daß der Styl, welcher in dem Wesen der großartigen Instrumentalmusik liegt, an und für sich der schönste und reichste von allen ist; ebenso gewiß ist es, daß der Instrumentist, der Mitwirkung der menschlichen Stimme beraubt, im Kampfe gegen die Blendwerke des Theaters und die hinreißende Evidenz der musikalischen Bedeutung, die sich auf einen Text stützen, unfehlbar in dem Kampfe unterliegen würde, wenn er nicht dem Vereine mehrerer Künste musikalische Schönheiten, die höher als die Oper stehen, Schönheiten, die von jeder Täuschung, sowie von jeder vorher zu bestimmenden Auslegung unabhängig sind, entgegen zu setzen hätte. Erkennen wir nach diesem an, daß dem Instrumentisten die Mittel nicht fehlen, die Partie auszugleichen, vorausgesetzt, daß diese ihm nicht persönlich abgehen. Mit einem Orchester, wie wir sie jetzt besitzen, hält ihn keine mechanische Schwierigkeit auf; keine dieser tausend Rücksichten und Verlegenheiten, welche den Musiker umlagern, der die Poesie des Wortes mit der Pflicht zu übersetzen hat, diese zu verschönern, stören und zerreißen den Faden seiner glücklichsten Conceptionen. Der musikalische

Grund bildet allein sein Gesetz. Frei und ohne das geringste Hinderniß alles Das auszuführen, was er zu fassen vermag, ist er gewissermaßen das menschliche Ich in Person; Gefühl und Phantasie sind seine Dolmetscher, das Unendliche seine Grenzen und die Totalität der Hilfsmittel der Kunst dient ihm dazu, den psychologischen Rahmen auszufüllen, welcher weder das Wort, noch eine bestimmte Handlung zuläßt.

Wenn man daher die Werke des dramatischen und des Instrumental-Componisten nur als Partituren beurtheilte, das heißt, wenn man nur Noten darin sähe, so würde man finden, daß eine Symphonie, ein Quintett oder ein gearbeitetes Quartett, Gegenstände von größerm Werthe seyen, als eine Arie, ein Duett, ein Ensemble oder der Chor einer Oper. Es wäre aber auch ein großes Unrecht, einen Dramatiker nur nach der Uebersicht der Partituren, oder selbst auch nach dem Hören seiner Musik außerhalb des Theaters zu beurtheilen. Man könnte ebenso gut irgend ein Decorationsstück in sein Zimmer bringen lassen, um dort den optischen oder perspectivischen Effect zu beurtheilen, den es auf der Scene hervorbringen würde. Der Vergleich ist ganz genau, weil stets Täuschung bei den Effecten der Theatermusik mit unterläuft, und diese häufig allein den Ausschlag gibt. Manches Nichts, wenn man nur die Noten betrachtet, bringt zuweilen Wunder hervor und wird bei seiner dramatischen Verwendung zu einem genialen Einfall. Der Instrumentist gehorcht nur seiner Kunst, das heißt sich selbst; der, welcher für das Theater arbeitet, gehorcht ganz anderen Meistern. Sein erstes und wichtigstes Gesetz ist die drama-

tische Wahrheit oder die Richtigkeit der Anwendung; das zweite Gesetz, das Interesse der Sänger je nach ihren Leistungsfähigkeiten im Auge zu behalten, ist, weil es einer willkürlichen Auslegung unterliegt, nur um so tyrannischer; endlich kommt noch sein eigenes Interesse oder der absolute Werth des Werkes, als Partitur betrachtet in's Spiel. Wie viele Anforderungen, die Launen des Local- oder Zeitgeschmacks gar nicht gerechnet, der hier mehr als anderswo herrscht. Endlich dürfen wir nicht vergessen, daß die menschliche Stimme, deren Ueberlegenheit überall, wo sie mitwirkt, in Betracht gezogen werden muß, weder den Umfang, noch die Mannichfaltigkeit, noch die Macht des Mechanismus der Hauptinstrumente des Orchesters besitzt; daß ihr Gang sich auf eine verhältnißmäßig sehr kleine Anzahl von Sätzen und melodischen Formen beschränkt, was die Ursache ist, daß es bei Weitem schwieriger ist, neu und originell in der Oper zu seyn. Wäre es erlaubt, bei so vielen Schwierigkeiten, so vielen Beschränkungen, so vielen sich widerstreitenden Rücksichten, welche den Dramatiker umgeben, ihm hinter irgend einem Andern seinen Platz anzuweisen, vorausgesetzt, daß er nahezu Alles besiegt und ausgeglichen hat? Ist der Musiker nicht den ersten Männern beizuzählen, er, der die schwachen Umrisse eines Libretto aus ihrem Nichts herauszieht, sie mit einem poetischen Antlitze bekleidet und ihnen das Leben der Leidenschaften einhaucht; der das Herz durch den Reiz und die Kraft seiner Gemälde zu bewegen, den Geist durch die Treue seiner musikalischen Uebersetzung zu befriedigen und das Ohr dadurch zu entzücken vermag, indem er Motive her-

vorbringt, welche die ganze Welt durchlaufen und von jedem Munde wiederholt werden:

Allen Ohren klingend,
Keiner Zunge fremd.

Daß diese Musiker nicht allzu häufig sind, wird man mir zugeben, sowie daß sie in keiner Hinsicht hinter irgend Jemandem zurückstehen. Daraus folgt, daß die Musik mit Worten und die ohne Worte, wovon die eine einen zusammengesetzten, die andere einen einfachen Zweck hat, um ganz vollkommen behandelt zu werden, verschiedene Eigenschaften erfordert und sich nicht nach denselben Regeln beurtheilen läßt. Man richtet den Instrumentisten nach dem, was er gemacht hat und den Dramatiker nach dem, was er unter den gegebenen Bedingungen hat machen können; man muß ihm sogar das in Anrechnung bringen, was er nicht gethan hat. Bei dem Einen ist nur eine Sache zu berücksichtigen, die Partitur; bei dem Andern kommen drei Dinge in Betracht: die Partitur, das Drama und das Personal der Sänger, welche dem Maestro zu Gebot standen. Da der Werth eines Instrumentalwerkes sich ganz ausschließlich in der Musik concentrirt, so verlangt es verhältnißmäßig eine viel größere Macht der Erfindung, einen größern Reichthum von Ideen und ein viel tieferes Studium des Contrapunctes. In einer Oper wird der musikalische Werth durch eine Art von Compromiß zwischen klar ausgesprochenen und gleich gebieterischen Nothwendigkeiten vermindert; aber eben dieser Compromiß bildet den Triumph des Dramatikers. Um aber diese Art

von ultradiplomatischem Geschäft zu gutem Ende zu führen, bei dem Alle dadurch gewinnen müssen, was Jeder einzeln verliert, braucht er mehr Nachdenken, mehr Berechnung, mehr ästhetischen Tact, mehr Geschmack und Geist als der Instrumentist; wenn das Verdienst des Einen darin besteht, bei seiner Arbeit vergessen zu machen, daß die Kunst ihre Grenzen hat, so liegt das des Andern darin, ohne Ueberschreitung die Grenzen auszufüllen, mit welchen sich zu begnügen er bei Annahme des Libretto zum Voraus sich bereit erklärt hat. Darin liegen für ihn die Elemente des Erfolgs und die Unterpfänder der glänzendsten und ehrenvollsten Popularität, auf welche ein Musiker Anspruch machen kann; die Popularität eines Gluck, Cimarosa und Weber. Niemand hat ein so zahlreiches Auditorium als der dramatische Componist; kein Ruhm erschallt so laut wie der seinige. Der Kreis des Instrumentisten ist viel kleiner; aber seine Zuhörer hören ihn viel länger. Eine Symphonie überdauert eine Oper, aus dem Grunde, weil kein Werth, den man einem musikalischen Werke zu verleihen vermag, dem rein musikalischen Werthe gleichkommt.

Die Eigenschaften, welche den distinctiven Genius dieser beiden Classen von Musikern ausmachen, treffen sich selten in gleichem Grade in demselben Individuum; wir meinen damit die schöpferische Fähigkeit oder die Erfindung, an welche man zu ausschließlich die Eigenschaften des Genius, sowohl die kritische Fähigkeit, als die Reflexion und den Geschmack anknüpft. Selten findet man sie in gleichem Grade, und

im höchsten Grade bei Niemandem, würde ich hinzusetzen, wenn ich den Musiker vergessen könnte, dessen Geschichte ich schreibe. Aber mit Ausnahme dieser Ausnahme weiß ich Keinen, der in der Instrumentalmusik und in der Oper zugleich den ersten Rang eingenommen hätte, obgleich die ersten Celebritäten der neueren Zeiten beinahe alle nach dieser doppelten Krone gestrebt haben. Haydn's Opern sind seit langer Zeit vergessen. Beethoven's Fidelio beweis't, trotz seiner wirklichen und zahlreichen Schönheiten, daß der Riese der Symphonie sich in einem dramatischen Rahmen beengt fühlte. Ferner hat er nur diese eine Oper geschrieben, ein Beweis, daß die Oper nicht sein Beruf war. Die Instrumentalmusik Weber's hätte ohne den Freischütz seinen Namen nicht europäisch und unsterblich gemacht. Was soll ich von den Violinquartetten Rossini's sagen! Wir haben sie einmal durchgespielt und konnten kaum glauben, daß sie von Rossini wären. Der Componist des *Barbiere* mag besser wie ein Anderer wissen, was ihm Alles fehlt, um Violinquartetts machen zu können.

Damit wären wir mit dieser langen, aber unumgänglich nothwendigen Einleitung zu Ende. Ich mußte eine Geschichte der Musik als Grundlage der nachfolgenden Arbeit vorausschicken, weil die Werke Mozart's, an deren Prüfung wir uns nun machen wollen, diese Geschichte von Josquin bis auf Haydn in sich schließen. Ich frage, ob es mir erlaubt wäre, die Thatsachen und die Gedanken zu recapituliren, die dieser Einleitung zum Grundpfeiler dienen.

Die Musik zerfällt der Hauptsache nach in eine natürliche und künstliche. Die eine geht aus dem Instinct des Accords hervor, die andere beruht auf einer positiven Kenntniß der Harmonie. Von allen Zeiten her und überall existirte die Musik im Zustande der Natur, wie sie noch auf neun Zehntheilen der bewohnten Erde existirt; die wahre musikalische Kunst zeigt sich erst im sechszehnten Jahrhundert, und zwar nur in einigen Theilen Europa's. Es gab also nie eine Wiedergeburt der Musik, was auch die Bücher darüber sagen mögen. So vieler Widerspruch auch zwischen der gelehrten und natürlichen Musik vorhanden ist, so war die erste doch keine Kunst; sie war nichts als ein Nachstreben oder ein Aufsuchen. Ihre ersten Fortschritte schreiben sich aus der Zeit ihres Entlehnens von ihrer ältern Schwester her, deren Anleihen sie nach und nach der Wahrheit näherten und mit einer vollständigen Aussöhnung der Wissenschaft, mit dem Instincte, das heißt mit den Accorden und der Melodie endigten. Der Gang der musikalischen Kunst war beständig logisch, ohne durch Beweise unterstützt worden zu seyn. Der kanonische Contrapunct erzeugte die Accorde und die Accorde erzeugten die Melodie, eine Verkettung, die so vollkommen consequent ist, daß sie gar nichts hervorgebracht hätte, wenn es in der Macht irgend eines Menschen gelegen wäre, deren Ordnung zu ändern. Man mußte damit beginnen, die Musik zu cultiviren, ohne alle Rücksicht auf ihre Anwendung, um die Anwendung überhaupt möglich machen zu können. Ohne die Mißbräuche des contrapunctischen Styls, worüber sich die Kirche beklagte, und welche

die reellen Fortschritte der Gattung waren, der Weg, welcher ihn zum Standpuncte der Kunst führt, hätte es gar keine Kirchenmusik gegeben. Ohne die Mißbräuche des melodischen Styls, welche das Drama in Italien zu ersticken drohten, und die noch nichts waren, als die natürliche und nothwendige Entwickelung dieses Styls, hätten Gluck und Piccini nichts vorgefunden, worauf sie das Wahre und Schöne hätten gründen können, der eine in der lyrischen Tragödie, der andere in der Opera buffa. Nachdem sie lange getrennt und scheinbar gar nicht zu vereinigen gewesen waren, reproducirten der Contrapunct und die Melodie zwei verschiedenartige Werthe in den Werken der Musik. Der Fuge gehörte die motivirte Reihenfolge und die logische Combination der musikalischen Ideen an, als Resultat einer gewaltigen und dauerhaften Arbeit; der Melodie die Gewalt des Ausdrucks, der Reiz, der in den musikalischen Analogieen der leidenschaftlichen Gefühle liegt. Endlich näherten sich diese äußersten Extreme; der Contrapunctist und der Melodist fingen an sich in einen Menschen zu verschmelzen, den man heut' zu Tage ganz einfach den Componisten nennt.

Indem ich versuchte, einen philosophischen Blick auf die Geschichte der musikalischen Kunst zu werfen, habe ich, offen gestanden, auf eine Nachsicht gerechnet, welche man billiger Weise individuellen und aufrichtigen flüchtigen Darstellungen nicht versagen kann. Ich habe auf einigen Seiten die Frucht der Studien mehrerer Jahre gegeben. Mögen meine

Richter, die unterrichteten Musiker, mir Beifall schenken oder mich verdammen, so werden sie wenigstens nicht vergessen, daß auf nicht gebahnten Wegen die ersten Schritte immer schwierig sind und daß ein Blatt aus sich selbst, in einer so neuen Materie, oft mehr geistigen Aufwand erfordert, als ein ganzer Band von Compilationen und Auszügen.

Irdische Mission Mozart's,

die Haupteigenthümlichkeiten seiner Individualität und seiner Werke.

Seine Bestimmung.

Als fast unbemerkbares Bächlein vom Ursprunge an und später zum Strome angewachsen, an dem Puncte, wo wir sie verlassen haben, sah die Musik ihre Elemente sich in mehrere Arme theilen, die wie verschiedene Flüsse dahingleiteten und durch die Tribute der Zeitalter sich vermehrten, ohne daß man aber zu sagen im Stande gewesen wäre, ob sie irgend einem unbekannten Ocean von Harmonie zuströmten oder ob sie sich in dem Sande der Epochen des theilweisen Verfalls verliefen, wie es bereits mit der Kirchenmusik der Fall gewesen war. Schon war jede Gattung vereinzelt nahezu an den Zielpunct ihrer Entwickelung gelangt oder hatte ihn gar erreicht. Der Choralgesang war seit Palestrina in seiner majestätischen Einfachheit und seinen durchaus kirchlichen Ausdruck eingesetzt worden; die regelmäßige Fuge hatte mit Bach ihren Zielpunct erreicht; die Hauptformen des dramatischen Gesangs waren in der tragischen und in der Buffo-

Oper festgestellt worden; der contrapunctische und melodische Styl hatte die Quintessenz von dem gegeben, was sie vereinzelt liefern konnten, und die Tonsetzkunst schien bei Bach und Händel, bei Gluck und Piccini stehen bleiben zu wollen, wie die Gesangskunst in Wirklichkeit vielleicht bei Farinelli, Cafarelli, Pacchiarotti und Marzuoli stehen geblieben war. Haydn und Boccherini endlich hatten die Instrumentalmusik auf den guten und einzigen Weg gebracht, auf welchem ein Fortschritt noch möglich war. Alle Zweige der Musik hatten ihre Früchte getragen; jede ihrer partiellen Tendenzen war um das Jahr 1780 zur Reife gelangt. Jetzt trat Mozart auf und machte seine Ansprüche geltend, zu denen ihn seine irdische Sendung berechtigte.

Welchen Schritt hatte die Musik noch zu machen? Ich werde meine Antwort durch eine andere Frage beginnen. Woher kommt es, daß keiner der Musiker, von denen in unserer Einleitung die Rede war, Haydn selbst inbegriffen (wohlverstanden der Haydn vor Mozart), nicht mehr ganz, noch immer, die Musikfreunde unserer Zeit zu befriedigen vermag, wenn nicht Neugierde aus Liebhaberei oder ein historisches Interesse bei dem Lesen oder Hören ihrer Werke in's Spiel kommen? Und doch waren Bach, Händel und Gluck Componisten, die in ihrer Art nicht übertroffen worden sind. Auch Piccini und Sacchini haben Beide ihre Verdienste. Unsere Bewunderung für ihren Genius bleibt ungeschwächt, und doch vermöchten wir sie nicht zwei bis drei Stunden hinter einander zu hören, ohne uns ganz leise einzugestehen, daß wir uns ermüdet fühlen. Der

Grund liegt darin, daß die Ueberlegenheit dieser Leute nur eine Seite, oder wenigstens nur eine Hauptseite hat. Drei Stunden lang Declamation und tragische Ariettchen, drei Stunden lang süßliche und saftige Melodie, drei Stunden lang Vocalfugen, harmonische und contrapunctische Gelehrsamkeit am Claviere anhören zu müssen, geht über den Genuß; das vermag keinen Abend auszufüllen. Man wird nun Mozart's Mission begriffen haben.

Seine Bestimmung ging dahin: die streitenden Schulen unter sich zu versöhnen, indem er ihre Farben und Devisen unter einer Fahne sammelte; die Zukunft der Musik durch die Vereinigung ihrer Vergangenheit mit ihrer Gegenwart fest zu begründen; die Macht und Ausdehnung dieser Kunst, durch gleichmäßige und genau abgewogene Mitwirkung aller ihrer Elemente, die gleichzeitige Entwickelung aller ihrer Hilfsmittel und die wohl überdachte Combination aller Kräfte zum Hervorbringen von Effecten zu vermehren, so viel wie möglich aus den musikalischen Productionen die localen und temporellen Einflüsse, die conventionellen und verschiedenen Schulen angehörigen Formen auszumerzen, und an deren Stelle die reinen Analogieen der Gefühle und Gedanken zu setzen, mochten sie bestimmbar oder nicht bestimmbar seyn, welchen die Musik entsprechen muß; seine Aufgabe war es, die Musik zu einer Einheit und universal zu machen, wie das Gesetz des harmonischen Dreiklangs, aus welchem sie fließt, und wie die Poesie der Seele, deren vertrauteste und vollständigste Dolmetscherin sie ist; endlich Werke zu schreiben, welche sich der Vollkommenheit näherten, soweit es überhaupt einem

Menschen möglich ist, derselben nahe zu kommen, Musterwerke für jeden Styl, jede Gattung, jeden Gebrauch, ob öffentlich oder privatim, religiös oder profan, wo überhaupt die Musik angewendet werden kann; der Art, daß die genannten Werke sämmtliche Beispiele in sich schlössen, welche die Tonsetzkunst nöthig hat, in technischer und ästhetischer Hinsicht, und welche namentlich die oben erwähnten Gattungen, Style und Verwendungsarten erfordern.

Die auf diese Weise gegebene Definition der Mission Mozart's ist keine rhetorische Figur. Wenn sie es wäre, so würde man nur die ausschweifendste Hyperbel darin finden, so sehr erscheint sie unglaublich, fabelhaft, allen Lehren der Erfahrung widersprechend, so angemessen überschreitet sie das bekannte Maß der menschlichen Kräfte und Fähigkeiten. Eine solche Mission könnte nur durch die Thatsache ihrer buchstäblichen Erfüllung anerkannt und zugestanden werden. Dieß war aber bei ihr der Fall.

Die Annalen der Literatur und der Kunst weisen durchaus nichts Aehnliches, ja sogar nur Annäherndes auf. Wo ist der Dichter, der in allen Gattungen der Poesie den anderen Dichtern überlegen gewesen wäre? Wo ist der Maler, der in allen Gattungen der Malerei geglänzt und die Anderen überragt hätte? Man frage nur, wer der erste Dichter aller Jahrhunderte gewesen sey, und kein verständiger Mensch wird darauf antworten. Die großen Dichter, wird man sagen, waren stets der allgemeinste Ausdruck ihres Zeitalters oder ihres Landes. Sie haben die zerstreuten Grundzüge derselben in sich gesammelt und nach ihrer Indi-

vidualität oder ihrer Natur als Dichter dieselben in Bildern wiedergegeben; neben dem Schönen und Wahren aller Zeiten haben sie Formen hervorgebracht, welche wie die Sprache selbst wechseln, Gedanken, welche die Phasen der Civilisation und der Sitten modificiren. Eine Entscheidung der Frage, ob Homer oder Dante, Sophokles oder Shakspeare, Horaz oder Goethe größer gewesen sey, enthält nichts Weiteres, als die Erklärung, daß man sich für die antike oder moderne Gesellschaft dieser oder jener Epoche ausspricht. Sodann werden alle Nationen, welche Dichter ersten Ranges aufzuweisen haben, diese immer den Dichtern des Auslandes vorziehen, gerade wie man sein Heimathland allen anderen Ländern, und seine Sprache allen anderen Sprachen vorzieht. Wer kann also competenter Schiedsrichter zwischen literarischen Völkern seyn, von denen jedes seinen speciellen Gesichtspunct oder seine einheimische Kritik hat? Wenn daher ein Geist der Reaction, der in seinem Princip ganz gerechtfertigt, heut' zu Tage aber zwecklos ist, sich bemüht, Shakspeare auf einen Universalthron zu erheben, der hoch über allen poetischen Berühmtheiten des Alterthums und der neuen Zeit steht, so würden die Personen, welche zwar dem classischen und romantischen Streite, nicht aber der Ausbildung der Wissenschaften und der Kenntniß der Sprachen fremd geblieben sind, Nichts als einen lächerlichen Fanatismus, dem man nicht einmal recht trauen würde, in diesem höchsten Cultus erkennen, den man einem englischen Dichter des sechszehnten Jahrhunderts weihte, von dem man nicht behaupten wird, daß er seine Nationalität

oder sein Zeitalter verleugnet habe; denn sonst wäre er weder der Dichter des Hofes der Königin Elisabeth, noch der bis jetzt nationalste Dichter England's gewesen.

Aber die Frage der absoluten Ueberlegenheit wird logischer Weise nicht auf demselben Puncte entschieden, wenn es sich um Maler und Musiker handelt. Diese nehmen ihre Typen aus einer universalen und unbeweglichen Ordnung der Dinge; die Einen aus der sichtbaren Natur, die Anderen aus den Beziehungen eines Naturgesetzes zu dem Princip unserer Gefühlsfähigkeiten. Hier führen die Vergleichungen aller Zeiten und aller Orte zu annehmbaren Resultaten und man kann, ohne sich in der Ansicht bei irgend Jemand zu schaden, fragen, wer der größte Maler aller Jahrhunderte gewesen sey. Man wird allgemein antworten: Rafael. Rafael war der Erste, und zwar in der ersten aller Gattungen, in der der Geschichte, und der Erste in der Composition und im Ausdrucke, welches die erhabensten Eigenschaften eines Malers sind. In den anderen Gattungen aber hat er sich nicht einmal versucht. Im Colorit ist er hinter Titian und Correggio zurückgeblieben; hinsichtlich der Phantasie und der Kraft hinter Michel Angelo, und ein ganzes Element der Kunst, die Perspective, fehlte ihm, wie bei seiner Verklärung zu ersehen ist. Rafael wird deßhalb aber nichtsdestoweniger als ein außerordentlicher Mensch von allen Malern und allen Liebhabern der Malerei betrachtet.

Nehmen wir an, daß die Musik in ihren beiden Haupttheilen, in der Composition und der Ausführung, ebenso viele Anlagen und Studien erfordert, als die Kunst Verse

zu machen oder die der Malerei — und dieß ist wohl das Wenigste, was man ihr einräumen kann — nehmen wir ferner diese unbestreitbare und fast schon abgedroschene Wahrheit an, daß die Werke des Genius stets mehr oder weniger die Individualität ihrer Verfasser abspiegeln; fügen wir übrigens hinzu, daß die Gattungen und Style genau mit einander correspondiren und identische moralische Kräfte in allen Sphären der Poesie üben, und fragen wir uns hernach, was man von einem Menschen denken soll, der in der musikalischen Sphäre christlicher oder kirchlicher, tragischer, komischer, epischer, erotischer und bacchischer Volksdichter war, und überall bewunderungswürdig, überall Muster, überlegen oder wenigstens ebenbürtig Allen, welche am Besten ausgestattet oder in irgend einer Hinsicht oder einer Sache, welcher Art sie seyn mochte, am Gewandtesten waren, sowohl vor, als nach ihm, in Allem der größte Componist aller Zeiten und der erste Virtuose seiner Zeit gewesen ist.

Es gehörte in der That dieses unerhörte Ueberschreiten der Gesetze dazu, welche die Classificirung der Intelligenzen und Talente regeln, um mich zu veranlassen, die Vorherbestimmung zur Grundlage meines Buches zu machen, eine Grundlage, deren Kühnheit ich mir so wenig verschwieg, als die scharfen Einwendungen, welche sich dagegen erheben könnten, auf welche mich aber, als auf die einzig wahre Basis, Alles hinzuweisen schien, sowohl die Analyse der Werke, als die Analyse des Charakters, als die Uebereinstimmung mit allen historischen Thatsachen. Dieß zu beweisen ist die Aufgabe dieses Capitels.

In welcher Epoche müßte der Musiker geboren werden, welcher der Musik eine definitive Constitution geben sollte? In der Epoche, in welcher die Elemente dieser Kunst, welche den divergirenden Linien des Fortschrittes gefolgt waren, gehörig vorbereitet und hinreichend gereift waren, um aus dem Zustande der Vereinzelung in den der Vereinigung überzugehen. An welchem Orte mußte er geboren werden? Die Wahl des Ortes war auf Italien und Deutschland beschränkt. Ueberall sonst wäre Mozart's Berufung verfehlt gewesen. Das wäre sie sogar in Italien selbst gewesen, und zwar aus dem sehr einfachen Grunde, weil die Italiener aus fremder Musik sich Nichts machten, und weil ihr Vorurtheil in diesem Puncte ihrer Unwissenheit gleichkam. Deutschland dagegen verachtete Nichts, weil es Alles kannte, damals, wie jetzt. Mozart war also ein Deutscher aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Seine Wiege stand in einem katholischen Lande, zwischen Italien's und Böhmen's Grenzen, zwischen München und Wien, in einer Residenz, in welcher die Musik eine nothwendige Prachtzugabe des Hofes eines Fürst-Bischofs war. Der Ort konnte nicht besser gewählt seyn! Er bildete gerade den Mittelpunct der musikalischsten Gegenden der Welt, welche alle dem Katholicismus anhingen.

Aber wessen Händen werden so große Hoffnungen anvertraut, welche werden das anvertraute Gut zum Treiben von Früchten bringen? Man nehme Alles zusammen, was den Erfolg für die Zukunft zu sichern vermag, wähle einen Lehrer, wie ihn die Pädagogik in ihren schönsten Träumen nur zu ersinnen vermag; dieser Mentor, ein Meister in der Musik,

sey ein Mann von gebildetem Geiste, von der strengsten Moralität, mit der er einen seltenen Scharfsinn und eine seltene Klugheit verbinde, der Theorie, Praxis, Lehrmethode und Literatur seiner Kunst aus dem Grunde verstehe; der keinem Vorurtheile irgend einer Schule huldige, weder individuelles noch patriotisches Vorurtheil besitze, der die alte und neue, italienische und deutsche Musik nach ihrem wahren Werthe zu würdigen verstehe. Ob ein solcher Mentor selbst heut' zu Tage, ja sogar mit Diogenes' Laterne leicht zu finden wäre, will ich dahingestellt seyn lassen; allein dieser Art war Zug für Zug Mozart's Meister; und dieser Meister war sein Vater, der intelligenteste und nothwendiger Weise auch der eifrigste unter allen Meistern. Wenn Leopold Mozart nicht ausdrücklich dazu berufen erscheint, die Erziehung seines Sohnes zu leiten, so müssen wir aufhören, an Endursachen zu glauben.

Sobald das Kind die Finger auf das Clavier gesetzt hat, erkennt der Vater als Christ und Musiker das Wunder an; er sieht ein, welche Methode mit einem solchen Schüler einzuschlagen ist; er läßt Spiel und Composition gleichen Schritt mit einander gehen; der Schüler spielt und studirt alle Tonsetzer ohne Unterschied, wie sie ihm in die Hände fallen. Wozu sollte man auch eine Auswahl treffen, warum dieses doppelte Studium stufenweise weiter führen! Was das Kind sieht, spielt es auch; was man ihm erklären will, weiß es bereits. Mit zwölf Jahren kennt Mozart Bach und Händel, Hasse und Graun, wie auch die alten und neuen italienischen Componisten auswendig. „Es gibt keinen Meister,

so wenig er auch bekannt seyn mag," sagt er uns, „den ich nicht ein oder mehrere Male in meinem Leben studirt hätte." Reisen sollten Das vollenden, was diese universale Erziehung begonnen hatte. Zwanzig Jahre lang sehen wir Mozart fast unaufhörlich umherirren, die Länder besuchend, in denen es Etwas für ihn sich anzueignen gab, wobei er sie durch die Praxis mit dem musikalischen Genius der Nationen vertraut machte, welche sich nach Geschmack und Systemen von einander unterschieden, sich in allen Stylen versuchte, sich in allen Gattungen einübte, alle Weisen sich zu eigen machte: Italiener in Mailand, Franzose in Paris, Deutscher in Salzburg, Engländer in London, Melodist für das Publicum, Fugist vor dem Tribunale des Pater Martini, überall Virtuose und Componist nach der Mode und bald darauf die Mode mit Füßen tretend, brach er auf immer mit dem Glücke, um dem Rufe des Geschickes zu gehorchen, welches beschlossen hatte, daß er unbekannt leben und jung sterben solle.

Niemand zweifelt daran, daß die Werke des Genius, die wahrhaft originellen Werke, das Bild ihrer Autoren wiederspiegeln. Man erkennt in den Hauptzügen, welche die Weise eines hervorragenden Künstlers auszeichnen, die Eigenthümlichkeiten seiner Seele, die Art von Eindrücken, denen er sich vorzugsweise hingibt, und häufig selbst die Spuren seines äußern Geschickes. Je größern Einfluß gewöhnlich ein Künstler auf den Geschmack seiner Zeit und die allgemeine Richtung der Kunst geübt hat, um so mehr ist dieser individuelle Eindruck bei ihm selbst sichtbar. Wir brauchen da-

für keinen andern Beweis, als die beiden Männer, welche die gegenwärtige musikalische Epoche, jeder in seiner Art, bezeichnet, sich in ihren Werken mit einer so erstaunlichen Treue abgemalt haben: Beethoven und Rossini, welche Extreme, im Guten wie im Schlimmen, drücken sich in diesen zwei Namen aus! Rossini, das verhätschelte Kind seines Jahrhunderts, strotzend von Gesundheit und Kraft, ein schöner Mann, wenn wir den Abbildungen, die von ihm existiren, Glauben beimessen dürfen, dem das Glück nach allen Seiten lächelte, wie seine Biographen versichern, lebhaft und sprudelnd und geistig wie der Champagner, ein Freund von Reisen, auf denen er die goldenen Lorbeeren erntete, die unter der Melodie seiner Schritte wuchsen; ein Künstler, der keine anderen Götter kannte, als den Erfolg, das Vergnügen und das Geld. Man wende aber die Blicke und sehe auf den andern Musiker, der sein ganzes Leben lang auf einen Fleck festgebannt bleibt, wo er Wurzel gefaßt und traurig vegetirt zu haben scheint, gleich einer kranken Pflanze; ohne Familie und beinahe ohne Umgebung zu Hause, abgeschlossen von der Welt durch ein Gebrechen, welches, wie kein anderes, der Geselligkeit im Wege steht, eine völlige Taubheit, ein Junggeselle, der nie ein Liebesverhältniß gehabt hatte, ein Hypochonder, dessen Seele, in einem von Leiden niedergedrückten Körper mehr einer Gefangenen als einer Bewohnerin gleichend, durch die Macht seines erhabenen Genius in die Geheimnisse der künftigen Existenz drang, welche ihm die Musik enthüllte; der melancholischste unter allen Menschen, der unter einer eisigen Rinde das

wärmste Herz und die edelsten Eigenschaften verbarg; ein Stoiker aus System und ein wohlthätiger Murrkopf aus Grundsatz *). Die Werke Beethoven's und Rossini's bilden das reinste Spiegelbild ihres Ichs. Man sieht sie, man kennt sie, man ist der Begleiter auf ihrem Lebenswege und ihr innigster Vertrauter, wenn man sie hört.

Wir begreifen diese beiden Menschen und Musiker, die beiderseits so ganz mit sich selbst übereinstimmten. Was finden wir aber, wenn wir Mozart's Charakter nach Thatsachen und Ueberlieferungen studiren? Wir finden diesen Charakter der Art, als wenn er aus einer Reihe psychologischer, aus den fabelhaften Arbeiten des Musikers gezogener Folgerungen hervorgegangen wäre; eine ebenso fabelhafte Individualität, die Gabe einer reichen Phantasie, die ihm nach Belieben zu Gebot stand, vermittelst der er den Schlüssel zu einem Räthsel zu geben im Stande war, das sonst keinen gehabt hätte. Leicht entzündbare Sinne und ein philosophischer Geist, ein von Zärtlichkeit überfließendes Herz und ein für den Calcul wunderbar organisirter Kopf; auf einer Seite Hang zum Vergnügen, eine Mannichfaltigkeit von Liebhabereien und Neigungen, welche ein sanguinisches Temperament charakterisiren, auf der andern Seite diese hartnäckige Beharrlichkeit in der Arbeit, diese Tyrannei einer ausschließlichen Leidenschaft, diese Tod bringende Uebertreibung der geistigen Arbeit, welches die Attribute der melancholischen Temperamente sind, den Tag über

---

*) So wird Beethoven von seinen Biographen geschildert.
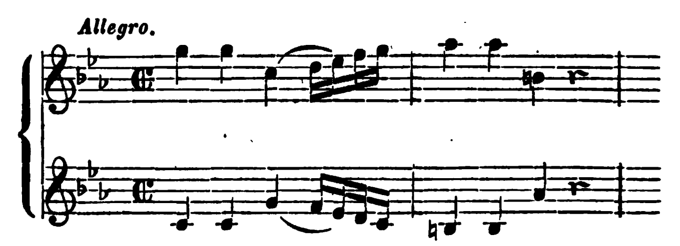
vom Strudel sich hinreißen lassen, in dem er lebte; die Nacht bei'm Scheine einer Lampe hinbringend, welche der Dämon der Inspiration bis zum Anbruche der Morgenröthe angezündet hielt; abwechselungsweise überspannt und ausschweifend, hypochondrisch und drollig, devoter Katholik und lustiger Zechbruder — dieser Art ungefähr war Mozart, der unerklärbare Mensch, weil er der Universalmusiker war, der seiner Kunst mit einer bis zur Selbstaufopferung gehenden Willenskraft oblag und in allem Andern als der lebendige Widerspruch und die personificirte Schwäche sich zeigte. Welcher Art ist ein derartiger Charakter, und wie vermag man diesen auf eine Einheit zurückzuführen? Wo soll man einen vorherrschenden Zug entdecken, wenn alle Extreme vorherrschen? Man versuche die Umrisse des moralischen Individuums zu entwerfen, mit Linien, welche sich gewissermaßen perpendicular durchkreuzen! Allein auch nur mit einem so ungewöhnlichen Charakter war es einem Menschen möglich, den Don Juan und das Requiem zu machen. Man sieht also, daß in Mozart's Geschichte Alles logisch ist, gerade weil Alles darin wunderbar ist.

Die Zeit, in welcher unser Heros zur Welt kam, der Ort seiner Geburt, die Erziehung, welche er erhielt, sein Vater, seine Reisen erscheinen uns auf diese Weise vor Allem als Fügungen der Vorsehung, die seine Mission vorbereiteten, deren Natur bestimmten und mit unfehlbarer Voraussicht den Erfolg derselben gewährleisteten.

Gerade wie die literarische Wiedergeburt, von der unsere Zeit Zeuge war, so erfüllte sich auch die musikalische Wieder=
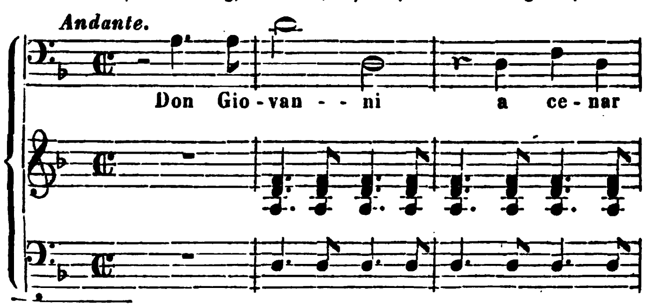
geburt, durch das Zurückkehren zu der Vergangenheit. Es lag im Geiste des achtzehnten Jahrhunderts, das Mittelalter und seine Schöpfungen zu verachten, das man allgemein mit dem Beiworte gothisch oder barbarisch brandmarkte. Da aber die Musik um einige tausend Jahre jünger ist, als die anderen Künste, so fing ihr Mittelalter mit dem fünfzehnten Jahrhunderte an und endigte mit dem siebenzehnten. Alle Berühmtheiten dieser Zeit lagen also vergessen unter dem Staube der Bibliotheken, zu der Zeit, in welcher Mozart's erstes Meisterwerk, Idomeneo, erschien. Bach und selbst Händel waren nahezu gothische Menschen geworden; man kannte sie weder in Italien noch in Frankreich; in Deutschland hatte man sie fast vergessen, und nur England weihte Händel eine Begeisterung, die vererbt oder traditionell geworden war, und sich mehr auf seinen Titel als National-Componist, als auf das Verdienst seiner Werke gründete. Es gibt jedoch, wie wir bereits bemerkt haben, kein allgemeines wissenschaftliches, künstlerisches oder literarisches Streben, das, wie unnützlich es auch für die Gegenwart wäre, für alle Zukunft ganz unproductiv bleiben sollte. Palestrina und einige seiner Zeitgenossen hatten dem Choralgesange sein Recht widerfahren lassen; Bach hatte die flammändische Schule gerechtfertigt, die italienischen Meister des achtzehnten Jahrhunderts und vor Allen Gluck, hatten Monteverde's sprechende Musik zn Ehren gebracht, die noch viel geschmackloser war, als der alte Choralgesang und der alte Kanon. Auch liegt das, was uns überrascht und uns vor Allem bei der Würdigung des Styles von Mozart,

dem großen Neuerer, beschäftigen muß, in der theilweisen Rückkehr zu den Formen und dem Geiste der Musik des Mittelalters, von Josquin angefangen, der das älteste Streben repräsentirt. Nicht allein findet sich die kanonische Form in den Haupt-Meisterwerken Mozart's wieder und herrscht darin mehr oder minder vor; sondern dieser gefällt sich darin, die schwierigsten Spitzfindigkeiten der Gattung zu reproduciren, welche die Componisten seit Bach den Theoretikern überlassen hatten, und welche man allgemein für schwere Albernheiten hielt. Werfen wir zum Beispiele einen Blick auf das gelehrteste Violinquartett, die Fuge genannt, und bemerken wir darin neben anderen Combinationen, die eines Josquin und Bach würdig sind, das Subject, das gleichzeitig Note gegen Note in seiner ursprünglichen Gestalt und al riverso sich hören läßt:
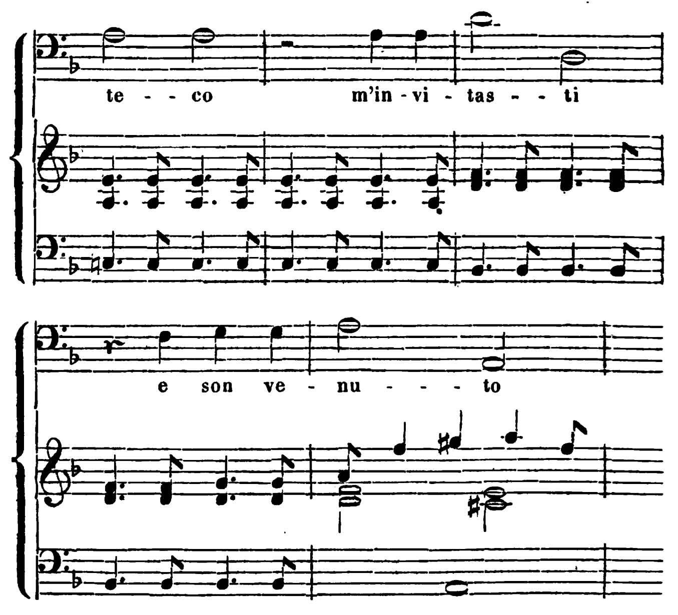


Der zweite Musiker, der in den Annalen der Kunst Epoche macht, und mit dem, nach unserer Ansicht, die wahre Musik ihren Anfang nimmt, ist Palestrina, dessen *Stabat Mater* und *Impropria* Mozart in Rom während der Charwoche hatte aufführen hören, und die er ohne Zweifel zuvor schon studirt hatte. Schon lange aus der weltlichen

Musik und der Fuge verbannt, lebte die Modulation Palestrina's noch in dem Chorale fort; aber sie hatte ihre alte Einfachheit nicht in demselben bewahrt, und Bach, ebenso wie Vogler, ein Verbesserer*), indem er vorgab, griechische Tonweisen zu Grund zu legen, suchten sie durch künstliche Harmonie und eine Auswahl von Accorden, die Palestrina durchaus nicht kannte, auf die modernen Tonarten zurückzuführen. Mozart aber, der besser wie Andere die Majestät und Gewalt der Reihenfolge durch Dreiklänge kannte, zögerte nicht, sie in der profanen Musik und selbst in der Oper mit den Veränderungen einzuführen, die nöthig waren, um sie weniger hart und correcter zu machen. Er näherte sich der Harmonie des sechszehnten Jahrhunderts viel ungezwungener als Bach und Vogler, und ohne sie für griechische Musik auszugeben, verstand er es, aus dieser kühnen Neuerung Effecte hervorzubringen, welche der Leser an dem erhabenen und allgemein bekannten Beispiele beurtheilen mag, das ich ihm hier vor Augen stelle:
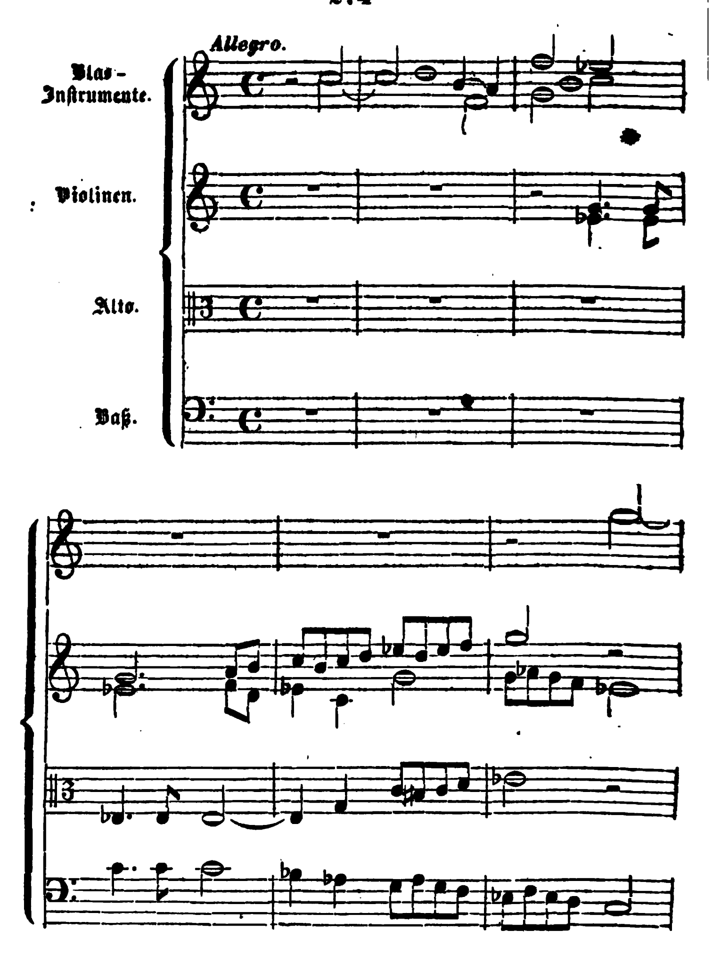


*) Vogler maßte sich an, Bach's Harmonie zu verbessern, indem er sie griechisch machte.
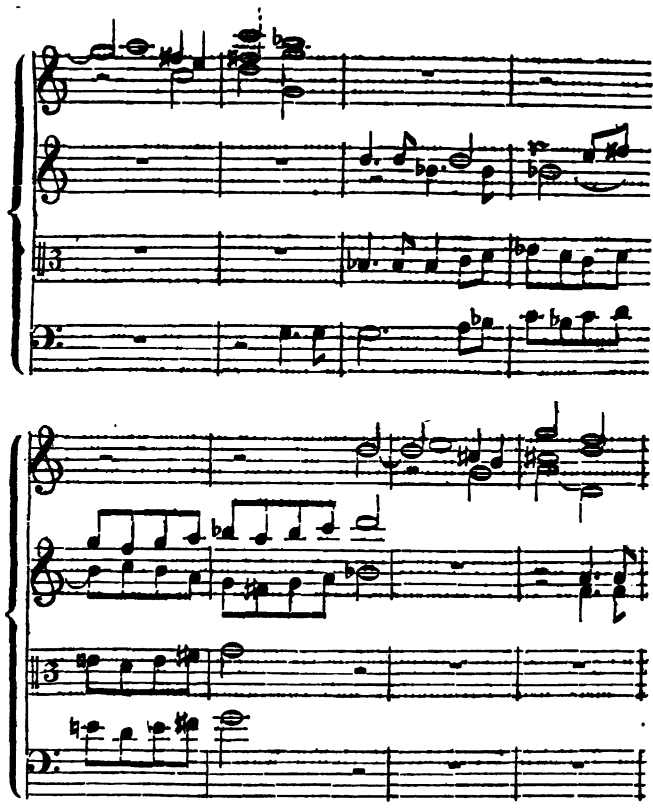


Eine Reihenfolge von Dreiklängen ohne modale Verbindung, bis zum siebenten Accorde; eine Harmonie ganz nach Art Palestrina's.

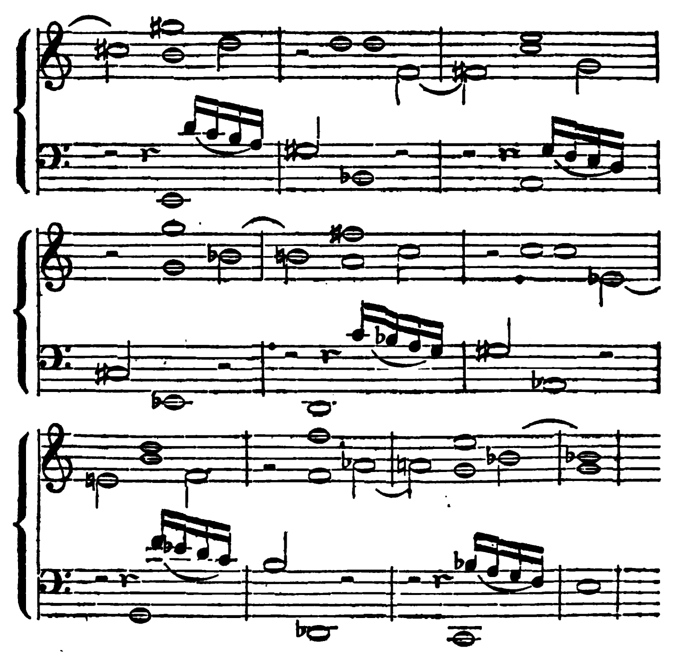
Mozart hegte für alle geschriebenen Theorieen eine ungemeine Verachtung. In einem seiner Briefe sagt er: „Wir würden, meiner Treu, schönes Zeug machen, wenn wir es so machten, wie es uns die Bücher angeben." Er konnte wohl so sprechen, weil er eine lebende Theorie besaß, die sämmtliche Fälle, Regeln und Ausnahmen, in sich schloß.

Sein Ohr lehrte ihn alle die Schranken durchbrechen, welche der beschränkte Blick und der systematische Geist der Theoretiker um die Modulation gezogen hatten. Jeden gegebenen Punct überschreite ich, wo und wie ich will, und wenn ich ihn durchaus nicht überschreiten kann, so mache ich es, wie die Renner des Olymp, und springe in einem Satze an das äußerste, entgegengesetzte Ende des Horizontes der Modulation. So dachte, so handelte Mozart. Er verwendete nur mit vieler Zurückhaltung, und eben dadurch mit stets sicherm Erfolge, das enharmonische Verfahren, dessen Mißbrauch ebenso bequem ist, als er in der Musik Ekel erregend werden kann; zuweilen sehen wir ihn aber den einfachsten Uebergang auf eine Weise zu Stande bringen, die mehr Genie beweis't, als alle B der Welt, welche durch alle Kreuze der Welt ersetzt werden, zur großen Verwunderung der Unwissenden. Wir können hier nur auf Beispiele gestützt weiter gehen. Ich nehme daher an, man habe hinter einander dieselben Sätze in C-Moll, in G-Moll und in D-Moll, mit Originalität, Eleganz und Kühnheit zu reproduciren. Der Uebergang von einem dieser Töne in den andern ist eine so leichte und gewöhnliche Sache, daß sie unter diesen Bedingungen sehr schwierig wird; nicht wahr? Mozart vollführte die Aufgabe auf folgende Art:


Allegro.
Blas-
Instrumente.
Violinen.
Alto.
Baß.
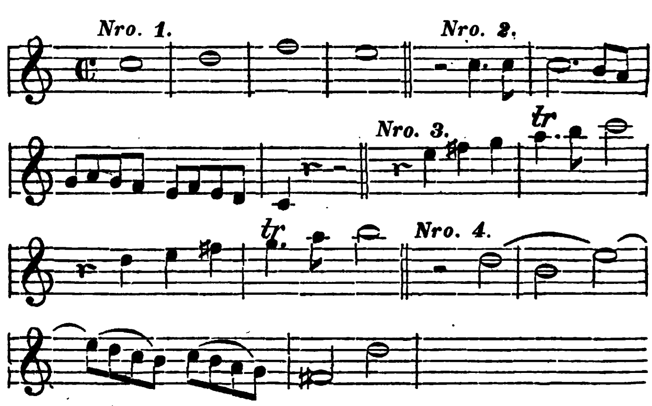


Dieser doppelte Uebergang ist originell, elegant und kühn, da er in wenigen Schritten einen so weiten Weg zurücklegt, und dem überraschten Ohre eine so entfernte Perspective auf-



Eine derartige Reihenfolge hat etwas Unglaubliches, selbst in unseren Tagen. Geschah es, um diese wundervollen Accorde hervorzubringen, daß das Thema unter der dreifachen Darstellung, welche wir in den Violinen und Basse finden, vom eilften Tacte an gerechnet producirt wurde; oder war diese contrapunctische Darstellung, die nicht weniger wundervoll, als die Harmonie ist, der Grundgedanke, so daß die Accorde Nichts als eine ungefähre Folge sind. Der Zufall

wäre sehr glücklich. Man möchte die beiden Dinge unabhängig von einander halten, so schön ist jedes für sich. Wer könnte aber die Gräuel alle aufzählen, welche die Gelehrten der damaligen Zeit in dem Stücke finden mochten, dem wir unsere beiden Beispiele entnommen haben (dem Finale der Symphonie aus C). Wie mußte die furchtbare Fuge mit vier Subjecten ihrem armen Gehirne heiß machen. Dieß war weder Bach noch Händel, es war Niemand von ihrer Bekanntschaft; es war Mozart. Wo hätten sie einen Maßstab für den finden können, der ihr Richtscheit und ihren Compaß zertrümmerte? Einige ihrer Kritiken sind auf uns gekommen als Denkmale ihrer Betäubung; die beiden Fragmente, welche wir dem Leser vor Augen geführt haben, werden schon hinreichen, eine Idee von der Verschiedenheit zu geben, die zwischen der alten Fuge (der stricten und regelmäßigen) und der freien oder Mozart'schen besteht, welche sich durchaus nicht den methodischen Satzungen der Gattung unterwirft und die Mischung der Style zuläßt. Indem wir von der Einheit im Vereine mit der Abwechselung sprachen, als wesentlichen Bedingungen der Fuge, haben wir erkannt, daß die Mannichfaltigkeit zwei Principien dabei bedinge: die kanonische Nachahmung und den Contrast der Melodieen. Bach hatte das erste Mittel erschöpft; Mozart verstand es, dem zweiten einen Vortheil abzugewinnen, der mehr, als alles Andere, dazu beitrug, der Musik eine neue Gestaltung zu verleihen. Mozart, der nicht weniger scharfsinniger Kanonist als Bach, dabei aber viel erfinderischer und ohne allen Vergleich kühner wie dieser war, verflocht in das con-

trapunctische Gewebe Melodieen, die dergestalt von einander verschieden waren, daß man nur mit Mühe an die Möglichkeit denkt, daß sie auf gesetzliche Weise neben einander bestehen könnten; und wenn das Auge sich endlich überzeugt hat, so fragt man sich, ob das Ohr dadurch befriedigt werden könne. Ein verzeihlicher Fehler, den aber die Ausführung bald in Begeisterung verwandelt. So besteht das Finale, aus dem wir unsere Beispiele genommen haben, aus vier Thema's, die sicher nicht so aussehen, als wären sie geschaffen worden, um beisammen zu leben. Man überzeuge sich selbst:



Am Ende des Stücks führt sie der Componist alle vier vor, und die Antwort ermangelt keines derselben. Die Nachahmung und der Contrast im Verein könnten sicher nicht weiter gehen.
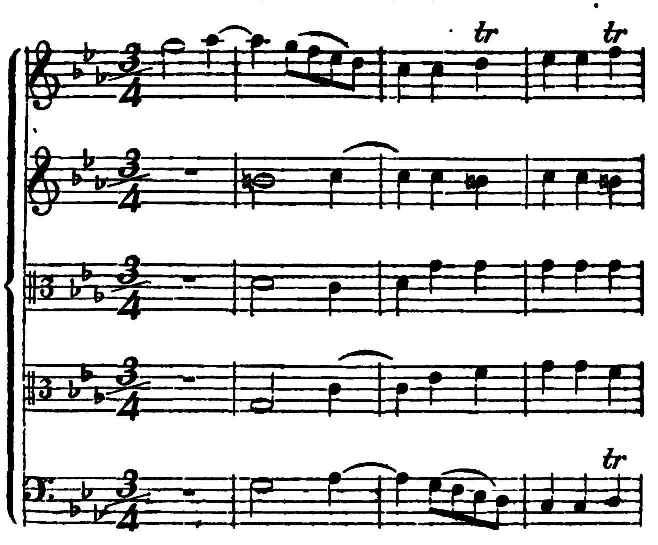
Mit dieser Modulation voll Kühnheit und Genie, mit dieser Freiheit des Styls, mit dieser unglaublichen Gewalt der Combination, mit Thema's, die nach Zeichnung und Charakter sich so entgegenstehen, mit einer Orchesterbegleitung endlich, die aus 15 bis 20 Stimmen besteht, und auf Mozart'sche Weise instrumentirt ist, mußte die Fuge natürlicher Weise ihre Effecte ausdehnen und ihre Verwendung weit über die Grenzen hinaus möglich machen, welche die alten und neuen Contrapunctisten sich je gedacht haben. Die Fuge ist nicht mehr allein der abstracte Ausdruck irgend einer Empfindung; sie kann auch Gemälde werden, sich in Handlung verwandeln, einen Kampf oder irgend etwas Positives malen, ohne je Gefahr zu laufen, in die Gattung zu verfallen, die eines Programms bedarf. Um bei unserem Beispiele zu bleiben, was ist denn dieses Finale der Symphonie aus C, welche die, welche sie lesen, blendet und die Hörenden schwindeln macht? Mir scheint es, daß dieses Allegro die Folge des *Grave* ist, mit welchem die Schöpfung von Haydn anhebt. Das Licht hat den Abgrund erleuchtet; die Gesetze der Schöpfung treten in Vollzug; plötzlich versuchen die Elemente, erzürnt über das neue Joch, eine riesenhafte Revolution, um die alte Anarchie wieder zu erobern. Das Feuer, die Luft, die Erde und das Wasser verlassen nach und nach ihre angewiesenen Plätze und vermengen sich in einem Wirbel, in welchem die aufkeimende Ordnung auf Immer unterzugehen scheint; ein erhabenes Schauspiel zum Ansehen, wie jeder große Aufruhr der Materie gegen den Geist, der sie beherrscht. Aber dieser Drang,
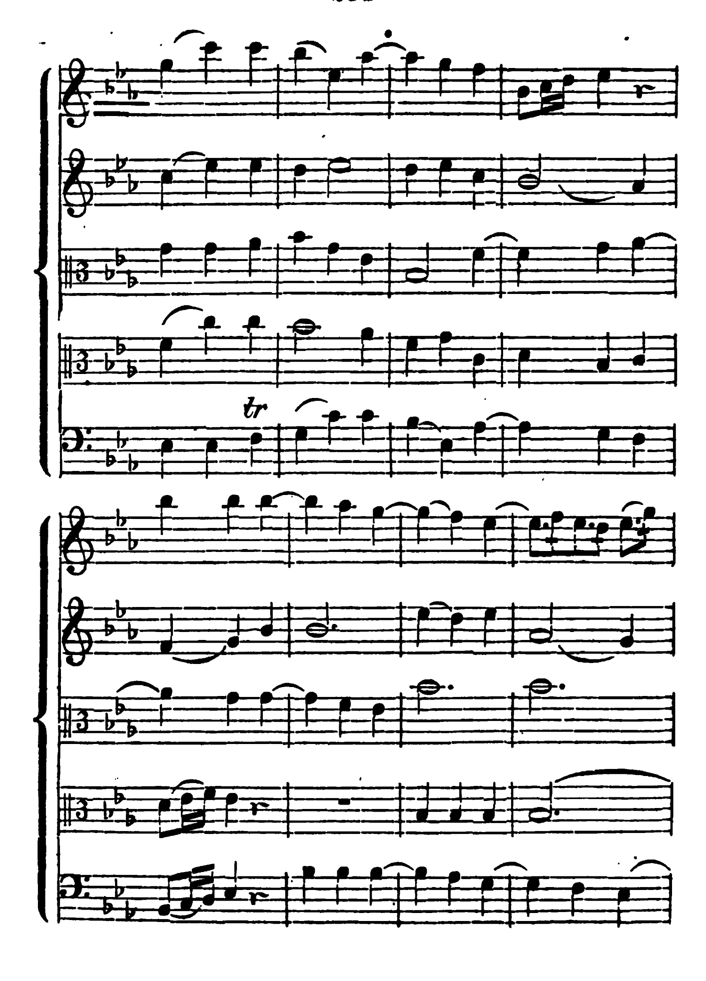
in das Chaos zurückzukehren, ist vorher gesehen worden; er dient, wie die Ordnung selbst, den Endzwecken der ewigen Weisheit. Wohl mögen die Elementarkräfte sich in einer unentwirrbaren Masse verschmelzen (die fugirten Theile des Stücks), sie hören aber eine Stimme, die ihnen zuruft: „Bis hieher und nicht weiter", und in einem Augenblicke entwirrt sich Alles, und das junge Universum geht siegreich und schöner mitten aus dieser furchtbaren Verwirrung hervor (die im melodischen Style, mit denselben Motiven componirten Theile).
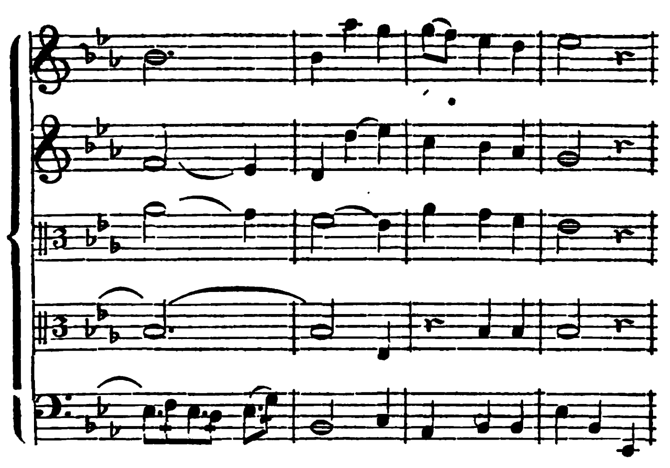
Wir sehen hier den fugirten Styl aus dem psychologisch Unbestimmten und dem abstracten Ausdrucke herausgezogen, in welchen er sich bis dahin eingeschlossen hatte, und durch seine Verbindung mit dem einfachen Style, herrliche Analogieen hervorbringen, zu welchen weder der eine, noch der andere vereinzelt hätte gelangen können. Mozart erscheint uns auf diese Weise als das letzte Wort der flammändischen Schule, der primitiven Tendenz der musikalischen Kunst. Bach, welcher die Fuge soweit vervollkommnete, als es in den strengen Grenzen und den theilweise conventionellen Formen möglich war, welche ihm die Contrapunctisten des siebenzehnten Jahrhunderts vorgezeichnet hatten, brachte die Gattung auf eine sehr erhabene Stufe der Größe und der Wissenschaft. Unser Heros vermehrte diese Größe und diese Wissenschaft durch die Wunder seiner Orchesterbegleitung und durch die Ausdehnung, welche er den Principien des Contrastes gab. Er verstand es, die Fuge höchst melodisch und ausdrucksvoll zu machen, indem er sie frei machte. Die alte

scholastische Form zerbrach in seinen Händen, und bei'm Zusammenbrechen entstand ihr letzter und reichster Schatz, die Königin der Fugen, das Werk der Werke, die Ouverture zur Zauberflöte mit einem Worte.

Wer hätte glauben mögen, daß selbst der stricte und buchstäbliche Kanon sich unter Mozart's Feder mit den Sätzen der Anmuth, Zierlichkeit und zuweilen mit all' der Leidenschaft, die man möglicher Weise in irgend eine Opern-Arie, oder in ein Meisterwerk der reinen Melodie bringen kann, sich zu entwickeln vermöge. Ein pathetischer Kanon! Man muß ihn sehen, um es zu glauben.




tr



Hier machen der Contrapunct und der ausdrucksvolle Gesang, die Poesie und die Berechnung nur noch eine und dieselbe Sache aus, wie wir zwei Jahrhunderte zuvor die Musik im Zustande der Kunst und in dem der Natur gesehen haben; das heißt, wie Melodie und Accorde sich annehmen und in der Romanze von William Bird sich verschmelzen. Der älteste dieser Gegensätze existirt heut' zu Tage für Niemand mehr; der andere hörte aber nur für Mozart auf, ganz zu existiren.

Frei in seinen Gängen, wie die Melodie selbst, vermengte sich von nun an der kanonische Contrapunct mehr oder weniger mit allen Werken unseres Heros, verschönerte oder verstärkte überall den musikalischen Ausdruck, verlieh selbst den leichtesten Sachen einen dauernden Werth, gab sich mit

gleicher Geschmeidigkeit zu dem Erhabenen wie zu dem Anmuthigen her, zum Tragischen wie zum Komischen, schuf eine Menge neuer Analogieen, malerischer Hilfsquellen und psychologischer Nuancen, welche seine Beiziehung allein hervorzubringen vermochte, und fand immer, wenn es seyn mußte, seine abstracte Tiefe und seine alte kirchliche Bedeutung, mit aller Strenge ihrer alten Formen ausgedrückt, wieder. Die Fugen des Requiem's sind methodisch, wie die von Bach und Händel.

Das siebenzehnte Jahrhundert lieferte dem Reformator der Musik als seinen Beitrag seine Kirchenmelodieen, jene wahrhaft christlichen und von jenem faden Operngesange so ganz verschiedenen Melodieen, welcher, ohne alle Farbe, sie in der Folge ersetzte und der so jämmerlich mit dem Latein der Messe zusammenstimmte. Mozart suchte diese ehrwürdigen Melodieen in Rom auf; er faßte sie in den Rahmen des gründlichen Wissens eines deutschen Organisten und umgab sie mit den Schätzen seiner Instrumentation gleich einer Einfassung von funkelnden Edelsteinen; und die Kirchenmusik stieg in dem Requiem zum höchsten Range, von wo sie berufen ist, die ganze Bewegung der Kunst zu beherrschen, deren unbeweglichen Pol sie bildet.

Es war von Werth, auch die italienischen Melodisten zu Rathe zu ziehen, welche den Uebergang von dem siebenzehnten in das achtzehnte Jahrhundert bezeichnen. Mozart verdankte ihnen mehr als eine nützliche und kostbare Lehre. Einige seiner Duette mit kanonischem Gange erinnern an

die Cantaten von Alexander Scarlatti, die von Durante zweistimmig arrangirt worden sind.

Für die Oper und Orchestermusik waren die Zeitgenossen Mozart's Vorbilder; einerseits die Italiener in Masse genommen, als Repräsentanten der Vocalmelodie, auf der andern Seite seine berühmten Landsleute und Freunde, Gluck und Joseph Haydn. Zwischen die Interessen des Gesangs und des Dramas gestellt, lag seine Aufgabe darin, die rivalisirenden Ansprüche in Einklang zu bringen, indem er sie einem dritten Interesse unterordnete, welches sein ihm eigenthümliches war. Mit anderen Worten, er hatte mit aller ihm zu Gebote stehenden Macht das Princip der lyrisch-dramatischen Wahrheit aufrecht zu erhalten; den Mitteln der Execution einen bedeutenden und glänzenden Antheil anzuweisen, sobald die Sänger mehr hatten, als was nothwendig war; nämlich und hauptsächlich der Theatermusik einen von ihrer Anwendung unabhängigen Werth zu verleihen, so daß ein Stück, aus seiner Situation und seinem Texte herausgenommen, immer noch schöne und gute, klare und ausdrucksvolle, mit sich selbst übereinstimmende Musik wäre, wie sie es mit dem Libretto war. Nirgends führte Mozart eine so große Anzahl neuer Combinationen ein und entwickelte er eine so wunderbare Mannichfaltigkeit von Talenten, als in der Oper, was uns nöthigt, über diesen Gegenstand in viel ausgebreitetere und umständlichere Einzelnheiten einzugehen, als bei allem Uebrigen.

Man hat behauptet, Mozart's Opern seyen ein Gemisch von italienischer Musik und französischer Declamation. Das

ist richtig, und doch gleichen die classischsten Stellen Mozart's weder Gluck's Opern, nach denen der Italiener des letzten Jahrhunderts, noch irgend einer von denen, die man in unseren Zeiten gemacht hat. Der Grund liegt darin, daß bei'm Studium der Meister Mozart das Princip der Schule oder die Tendenz derselben weit mehr als die individuelle Weise studirte; weil er bei'm Entlehnen aus allen Zeitaltern der Musik Nichts copirte, sondern Alles nach der Natur seines universellen Geistes, und nach den Bedingungen, unter welchen sich die harmonische Mitwirkung dieser verschiedenen Anleihen realisiren konnte, modificirte. Die Wissenschaft des Contrapunctes war unter seinen Händen eine ganz andere geworden, als sie es zuerst gewesen war. Ebenso verhielt es sich mit der französischen Declamation, ebenso mit der italienischen Melodie.

Jede Art des Gesangs hat in dem musikalischen Drama ihre zuständige und bestimmte Stelle, welche die Natur der Dinge selbst ihr anweis't. Die Conversation und der Monolog werden als einfache Recitative behandelt; eine gewisse Wärme und ein Interesse in der Handlung geben zu dem obligaten Recitativ Veranlassung, welches sodann, in ganz natürlicher Folgerung, den wahren lyrischen Moment herbeiführt, den Moment des leidenschaftlichen Ergusses, in dem der melodische Gesang vorherrscht. Wenn das Recitativ in die Musikstücke einverleibt und einem positiven Rhythmus unterworfen ist, nimmt es specieller den Namen der Declamation an. Es gibt eine Menge Fälle, in denen die Declamation vorzugsweise vor der Melodie angewendet werden

muß. So oft man daher spricht, ohne dabei stark bewegt zu werden, oder wenn man im höchsten Grade aufgeregt ist, oder wenn die Handlung dem Gange der Worte folgen muß, oder wenn ein lebendiger und gedrängter Dialog der Musik nicht gestattet, sich in Perioden abzurunden, oder wenn die Lage zu dringend ist, als daß man sich lange bei dem aufhalten könnte, was man empfindet, wird der declamatorische Gang im Allgemeinen einen viel dramatischern Effect hervorbringen, als der melodische Gesang. Der einfachste gesunde Menschenverstand macht uns klar, daß ein Mensch, der weiß, daß er sicher seinem Untergange entgegengeht, wenn er eine Minute länger dableibt, wo er ist, nicht lange damit sich aufhalten wird, in einer Arie oder einem zärtlichen Duett seine Empfindungen auszusprechen, wenn jede Note die Gefahr vermehrt und der Illusion einen tödtlichen Streich versetzt. Und dieses sind die Abgeschmacktheiten, welche man so viel und so oft dem lyrischen Drama vorgeworfen hat, als wenn die Gattung für die Dummheiten der Textmacher und Musiker verantwortlich wäre.

Es ist Thatsache, daß man es sowohl in Italien wie in Frankreich noch nicht verstand, den Dialog und die Musikstücke, die Declamation und den Gesang so einzutheilen, daß die Musikfreunde dadurch befriedigt worden wären. Die Italiener vermehrten die Arien ganz nach dem Belieben der Sänger, ohne sich um die dramatische Ursache zu kümmern, was sie aber dessen ungeachtet nicht abhielt, ihre Recitative in der Opera seria entsetzlich lang und langweilig zu machen. Gluck wandte die Arien nie unrichtig an; aber er

verwies eine Menge Situationen, in welchen die Musik mit Vortheil sich hätte entwickeln können, in den Dialog. Die große französische und die große italienische Oper, so verschieden sie dem Princip nach waren, hatten doch einen Fehler gemein: das Recitativ nahm einen viel zu großen Raum darin ein. Woher schreibt sich dieser Mangel an Verhältniß zwischen den Theilen, welche das musikalische Drama ausmachen und diese überwiegende Breite einer Gesangsform, die ihrer Natur nach am Wenigsten gefällt? Die Frage ist leicht zu beantworten. Man verstand es, Cavatinen, Bravour-Arien und Chöre, selbst Duetts, wenn gleich diese weniger gut, zu machen. Was aber weder die eine noch die andere Schule verstand, waren die Ensemblestücke. Selbst Gluck hat darin keine sehr bemerkenswerthe Gewandtheit gezeigt. In Folge dieses Uebelstandes behandelte man eine musikalische Situation, sobald sie sich zwischen drei und vier Personen theilte, im recitirenden Dialog, und selten benützte man sie zu einem Terzett oder Quartett. Die Literaten triumphirten bei einer derartigen Gelegenheit. Seht, riefen sie den Freunden der Musik zu, was aus dem Verse des Arkas in der Iphigenie wird:

„Il l'attend à l'autel, pour la sacrifier!"*)

Vergleicht den Effect der tragischen Scene mit dem Effect der lyrischen Scenen, und meßt dann an dieser Vergleichung die relative Macht der beiden Künste, welche ihr auf eine Stufe stellt. Leider hatten sie sehr Recht, nicht

*) „Er erwartet sie am Altare um sie zu opfern!"

der Musik, wohl aber Gluck gegenüber. Racine's Blitzstrahl, welcher auf einige Fetzen von Recitativ fällt: **mon époux! mon père! son père! ô désespoir! ô crime!** (mein Gatte! mein Vater! sein Vater! o Verzweiflung! o Verbrechen!) bringt gerade den Effect einer verpufften Petarde hervor. Mit einem magern Recitativ gegen die tragische und harmonische Gewalt eines großen Dichters kämpfen zu wollen, ist in der That ein Streit zum Lachen, in welchem der Musiker sich der Scheide statt der Klinge bedient.

Nur Geduld; da kommt Einer, der dem Geschrei der musikfeindlichen Kritiker ein Ende machen und beweisen wird, daß die idealste Form des Drama's auch die wahrste ist. Die *Nozze di Figaro* und *Don Giovanni* gaben endlich den Normalplan an, wie ein Libretto und eine Partitur, sowohl im Tragischen wie im Komischen zu machen seyen. Dichter und Musiker lernten an ihnen ein neues Metier. Alle musikalischen Situationen sowohl in der Bewegung, als in den Ruhepuncten, waren darin für die Musik zugeschnitten: Arien, Duetts, Terzetts, Quartetts, Quintetts und Sextetts, Chöre und Finale's; das auf das unumgänglich Nothwendige zurückgeführte Recitativ wurde seines Rechtes entsetzt, welches es beinahe zwei Jahrhunderte lang in so vollem Umfange geübt hatte, zu ermüden und zu langweilen; statt die Hälfte einer Oper und darüber einzunehmen, füllte es nur noch einen sehr unbedeutenden Theil aus. Auf den 590 Seiten der Partitur des Don Juan (Leipziger Ausgabe), finden sich nicht mehr als 45 für das einfache wie das obligate Recitativ vor. Jetzt erst konnte man eine vernünftigere Ver-

gleichung zwischen dem gesprochenen und gesungenen Drama anstellen.

Es war aber immer noch wenig, das Recitativ nur abgekürzt zu haben; man mußte es auch verschönern, ihm einen Grad von musikalischem Interesse verleihen, den es an und für sich nicht hat. Porpora und Gluck hatten die Declamation vervollkommnet; sie hatten sie auf den Punct der Wahrheit und Genauigkeit geführt, wo sie so wenig, wie die natürlichen Biegungen der Stimme, welche sie nachahmt, oder wie die Accorde, einem Wechsel mehr unterworfen ist. Mag das Recitativ auch noch gut declamirt werden, so hat es doch nur als reine Musik Werth; die Harmonie und Instrumentation vermögen ihm allein denselben zu verleihen. Gluck hatte in dieser Beziehung Viel gethan; Mozart that viel mehr. Bei dem einen ist die Instrumentation noch Nichts, als ein mehr oder weniger figurirtes Accompagnement, das sich glücklicherweise dem Texte anpass't und ohne ihn Nichts wäre. Bei dem andern dagegen ist es eine ganze Welt musikalischer Gedanken für sich, die an und für sich selbst schon schön sind und noch viel schöner durch die ungeheuere Beihilfe werden, welche sie dem Drama leisten; es liegt eine Mannichfaltigkeit und ein Reichthum von Figuren darin, die einer Symphonie, eine Menge von Details und eine contrapunctische Tiefe, die eines gearbeiteten Quartetts würdig sind. Um genau zu beurtheilen, was Mozart im Recitativ leistete, braucht man nur die Partitur des Idomeneo zu betrachten, in welcher der Dialog bei Weitem mehr Raum einnimmt, als in seinen anderen Opern.

Aber wenige Liebhaber jetziger Zeit kennen Idomeneo; dagegen sind die Recitative der Donna Anna, die erhabensten Muster der Gattung, in Jedermanns Gedächtnisse, was mich der Beweise und Beispiele zur Unterstützung meiner Bemerkungen überhebt.

Wenn die Situation declamatorische Effecte in den Musikstücken verlangte, bemühte sich Mozart nicht, den Text gefällig singbar zu machen, sondern er überließ in solchem Falle dem Orchester das Interesse oder die Lust für die Ohren, das, was man, richtig gesprochen, den musikalischen Sinn heißt. Während die Stimme ihre Rede in einem Athem und selbst mit der natürlichen Intonation des Wortes recitirt, commentirt das Orchester die Situation, drückt ihren Totaleffect aus und deckt den innern Gang des Gefühls auf, der sich äußerlich durch Declamation und Geberde kundgibt. Auf diese Weise verwirklicht die Musik das Drama sowohl in seiner poetischen, als in seiner malerischen und psychologischen Form, die ihr ausschließlich gehört; sie zeigt es zugleich als Subject und Object; sie stellt es unter allen reellen, sichtbaren und verborgenen Seiten dar, die es in der Natur hat. Ein kleines Duett zwischen Figaro und Susanne: *Aprite presto, aprite,* soll uns als Beispiel dienen. Almaviva, der ganz wüthend ist, soll den Augenblick kommen. Wenn der Graf den Pagen im Cabinet der Gräfin findet, so tödtet er ihn auf der Stelle und die Gräfin ebenfalls; aber die Thüren sind fest verschlossen. *Che risolvere, che far?* Den Hals dem wüthenden Gatten hinstrecken oder zu riskiren, ihn durch einen Sprung aus dem

Fenster zu brechen? Das Dilemma ist nicht zu vermeiden, und sicher ist es jetzt für Cherubin und Susanne nicht an der Zeit, einen Ton auszuhalten oder in Terzen und Sexten verliebt zu girren. Einige abgerissene Sätze mit einer Stimme hervorgestoßen, deren Gebrauch das Uebermaß der Bewegung der Sprechenden kaum zuläßt, das war hier am Platze und der Maestro war nicht der Mann, hier einen Mißgriff zu machen. Sein Duett ist ein rasches, ängstliches Zwiegespräch, das schneller verläuft, als das Wort, und nur eine Minute dauert. Das Orchester deutet die Gefahr an und spielt eine Figur, in der die Lage sich von Anfang bis zu Ende abmalt. Diese Figur ermahnt, ermuntert, treibt die Personen an und zieht sie durch die Krümmungen der Modulation, durch welche es mit ihnen entkommen möchte; zuletzt weiß es, wie sie, nicht mehr, wo ihm der Kopf steht, erklettert das Fenstergesims, es ringt in Todesangst. Es gibt nichts dramatisch Wahreres, als dieses Duett, und nichts Logischeres als einfache Entwickelung eines musikalischen Gedankens. Die Declamation auf diese Weise mit Gesang und Orchester verbunden, vereint folglich alle Vortheile der angewandten Musik mit den Verdiensten der reinen Musik. Bewundern wir also die Weisheit der Kritiker, welche Mozart vorgeworfen haben, die Stimme dem Instrumente geopfert zu haben, er der sangbarste aller Componisten, sobald er, ohne abgeschmackt zu seyn, singen konnte.

Wir haben gesagt, daß die italienische Melodie ebenfalls in Mozart's Opern den Charakter geändert habe; aber die Aenderung, die er mit ihr vornahm, ist eins der Dinge,

welche auf eine positive und rationelle Art zu erklären die Kritik aufgeben muß. Greise, welche seit vierzig Jahren *Voi, che sapete, Vedrai carino, Mi tradì quell' alma ingrata, Fin c'han dal vino etc. etc.* gehört haben, erbeben noch vor Lust bei diesen fast hundertjährigen Melodieen, und wie wunderbar! Junge Musikfreunde finden, daß es ihnen wie ihren Großältern ergeht! Dieß ist schwer zu begreifen! Es gab eine Zeit, in welcher *Nel cor più non mi sento, Una fida pastorella, Di tanti palpiti, Una voce poca fa* und viele andere Piecen, welche seit Mozart alle bei'm Publicum in Gunst standen, mir wenigstens den schönsten Arien des letztern gleich zu kommen geschienen haben. Welch' ein Unterschied heute! Die *Molinara* ist eine zahnlückige Alte geworden, die in ihrer Mühle um Almosen bettelt. wenn sie nicht bereits gestorben ist. Von Paer's Opern ist nur er selbst übrig geblieben*); der Bart des Helden *Tancredi* färbt sich zusehends grau; Ninette, obgleich sehr hübsch, ist nicht mehr in ihrer ersten Jugendblüthe. Sie sind vorübergegangen oder gehen vorüber, alle diese vom Publicum verzogenen Kinder, welche Italien im neunzehnten Jahrhundert geboren hat. Und ihre älteren Geschwister, Mozart's Kinder? Man sehe sie an. *Giovanni* besitzt noch die ganze Macht seines bezaubernden Blickes; *Elvira* ist noch immer die treueste Liebende; *Ottavio* der melodischste der Tenore und der zärtlichste Bräutigam; *Anna* noch immer erhaben in ihrem Schmerze, ihrer Leidenschaft

*) Er lebte noch, als ich dieß schrieb.

und Energie; *Cherubino* ist noch so frisch, wie am Tage, an dem er der Gräfin Almaviva vorgestellt wurde. Er verspricht noch immer, was er vor fünfzig Jahren versprach, und er hat als aufkeimender Don Juan im *Dissoluto punito* vortrefflich Wort gehalten. Aber was sage ich, alle diese mit Jahren belasteten Leute scheinen noch im Wachsthume begriffen zu seyn. Wie alte Freunde, gewinnen sie immer mehr die Sympathie der Seele, die sich in ihnen wie in dem klarsten und getreusten aller poetischen Spiegeln betrachtet.

Worin liegt denn das Geheimniß für diese fabelhaft lange Lebensdauer von Opernarien? Das Geheimniß, ich wiederhole es, wird stets ein Geheimniß für alle Anderen, als für Musiker von Genie bleiben, die in Mozart's Fußtapfen treten. Was sich vielleicht ganz im Allgemeinen darüber sagen läßt, ist, daß die Vocal-Melodie, die nicht veraltet, die ist, welche frei von allem Formenwesen, in Beziehung auf Situation und Worte den Charakter absoluter Wahrheit trägt. So zeigen uns Mozart's schönste Arien das reine und einfache Resultat, die musikalische Analogie in höchster Vollkommenheit der Eindrücke, die abwechselnd die bewegliche und wechselvolle Natur beherrschten, deren zahllose Außenseiten unaufhörlich, ganz nach den Einflüssen des Augenblicks sich wendeten und wechselten. Waren die Worte für die Melodie geeignet, gingen sie gerade zu Herzen oder erregten sie die Phantasie, so begeisterte sich unser Heros am Text; er arbeitete mit Feuer; er warf auf das Papier ein Stück seines Ichs, welches sich sogleich in ein melodisches

Meisterwerk verwandelte. Hatte er dagegen einen jener Stoffe in Arbeit, die weder für den Gesang noch für die Declamation gut sind, eine jener Tausende in Reflexionen verarbeiteter Lappalien, Maximen und Gemeinplätze unzüchtiger Moral, wie sie die Textmacher den Personen in den Mund legen, wenn diese Nichts zu sagen haben, so stieg Mozart auf den Standpunct des Reimmachers herab, vergaß sich und vernachlässigte sich mehr, als es ein großer Künstler je thun sollte. Daher rühren mehrere gewöhnliche, unbedeutende und heut' zu Tage veraltete Melodieen in seinen Opern, und eine noch größere Anzahl seiner Lieder. Er schlief zuweilen den homerischen Schlaf, und zwar sehr tief, wie wir zugeben müssen. Doch wußte er seine Augenblicke zu wählen.

Der Musiker, welcher in seinem Compositionsstyle alle Tendenzen der Musik, aus der vergangenen und seiner Zeit aufnahm, konnte aus der Oper die Bravour-Arie nicht ganz ausschließen. Gluck hatte sie verbannt und zwar aus guten Gründen; er hatte es mit französischen Sängern zu thun. Die Sänger Mozart's hingegen glänzten in Rouladen und Fiorituren wenigstens eben so sehr, als im Ausdrucke. Er wäre schlecht berathen gewesen, wenn er den Sängern die bewährtesten Mittel ihres Erfolges und ihrer Existenz, dem Publicum einen seiner Lieblingsgenüsse, und der Oper selbst eine unumgänglich nothwendig gewordene Zierde geraubt hätte. Mozart nahm alle Nothwendigkeiten des lyrischen Drama's an und opferte keine derselben auf. Die ausdrucksvollen Arien wurden für die ausgewählten Situationen aufgespart; die, welche den Sängern zu

Liebe componirt worden waren, bezeichnen die Ruhepuncte im Drama, was beinahe unvermeidlich ist, wenn man, wie wir, etwas Mehr auf die Musik, als auf das Stück hält. Oft that Mozart noch mehr; er ließ die Bravour mit dem Ausdrucke zusammenwirken, und selbst die Rouladen bedeuteten etwas. Die schönste, glänzendste, melodischste und ausdrucksvollste aller Tenorarien, die ich kenne: *Il mio tesoro intanto*, ist Nichts mehr und Nichts weniger, als eine Bravourarie.

Gehen wir zu den Duetten, Terzetten und Ensemblestücken über. Die Ansicht J. J. Rousseau's über das dramatische Duett verdient bemerkt zu werden, weil sie von einem Theoretiker des achtzehnten Jahrhunderts herrührt, in welchem der ausschließliche Geschmack für italienische Musik zuweilen durch den kritisch-philosophischen Geist des französischen Gelehrten gedämpft wurde. Nach ihm ist die wesentliche Form des Duetts der Dialog; die Verbindung der Stimmen und ihr Gang in Terzen und Sexten sind seltene und kurze Ausnahmen, die sich durch die hinreißende Gewalt der höchsten Leidenschaft motiviren. Diese Ausnahmen zu verlängern und zu vermehren hält er für die größte Unschicklichkeit, insofern die Könige, Fürstinen, Helden und ihr Gefolge, überhaupt alle wohlgezogenen Leute, wissen müssen, daß es unanständig ist, wenn zwei oder mehrere Personen zu gleicher Zeit sprechen. Vom Terzett sagt er Nichts, und das wahre Quartett erklärt er für unmöglich. Wir würden schönes Zeug machen, wenn wir es so machten, wie es uns die Bücher lehren. O, Mozart hatte sehr Recht! Er, der nur eine bürgerliche Erziehung erhalten hatte,

schrack vor der plumpen Unschicklichkeit nicht zurück, zwei, drei oder vier Personen in zwei, drei oder vier verschiedenen Melodieen zugleich sprechen zu lassen. Ganz im Gegensatze zu der alten Theorie, je mehrere Sprechende er zu gleicher Zeit zu beschäftigen hatte, um so mehr unterschieden sie sich durch die Contraste des Gefühls und des Charakters, das heißt durch die Mannichfaltigkeit der melodischen Anlagen und der rhythmischen Gänge, und um so mehr gewann das musikalische Gemälde an Schönheit, Reichthum, Wichtigkeit und Interesse. Die Ensemblestücke, die ehemals Nebensache waren, nur zufällig und ziemlich selten vorkamen, auch meistens nur geringen Effect in der Oper machten, wurden zu einer der Hauptsachen. Man hatte vor Mozart sehr schöne Chöre componirt; aber von einem Chore bis zu einem Ensemblestücke ist es noch sehr weit. Der Chor ist ein collectives Wesen, das nur einen Gedanken, ein Gefühl, einen Text hat. Das Ensemblestück vereinigt individuelle Wesen, deren gleiche oder contrastirende, freundlich oder feindlich gesinnte Leidenschaften sich neben einander und in voller Freiheit kund geben, wie es Charakter und Situation vorschreiben, die Jedem gegeben sind. Und alle diese verschiedene Individualitäten, all' diese manchmal so vielfache Wirklichkeit beleben dieselben Accorde und machen einen Theil desselben musikalischen Gedankens aus. Nichts ist so schwierig, aber auch Nichts ist so schön, als die glückliche und vollkommene Lösung eines solchen Problems. Man braucht sich nur an das Quartett in Idomeneo, das Terzett bei'm Tode des Commandeurs, das Terzett der Masken, das Quartett, das Sextett und

das erste Finale im Don Juan, das erste Finale in *Così fan Tutte* und an so viele andere Meisterwerke des musikalischen Styls zu erinnern, welche die erstaunenswürdigsten Wunder der Opern Mozart's und das Höchste, was eine Theatercomposition zu leisten vermag, ausmachen.

Wenn es ein Studium gibt, welches den Musiker anziehen kann, so ist das, zu sehen, wie Mozart die musikalische Einheit mit den launenhaftesten Zwischenfällen im Drama, in den Ensemblestücken, wo die Handlung vorwärts geht, in Einklang zu bringen verstanden hat. Gibt es zum Beispiel etwas dieser Einheit scheinbar mehr Zuwiderlaufendes, als die Scene, welche das Andante des Sextetts in Don Juan bildet? Leporello sucht sich aus dem Staube zu machen, da kommen Anna und Octavio, und nach ihnen Masetto und Zerlina, alle von Rachegedanken gegen das Individuum erfüllt, das sie für Giovanni halten; Elvira, die ihren Irrthum theilt, bittet um Gnade für ihren Ungetreuen. Ein peremptorisches Nein weis't ihr Flehen zurück. Leporello wird erkannt und bittet nun für sich selbst um Gnade. Allgemeines Erstaunen. Jeder spricht hier die Sprache des Gefühls, das ihn beherrscht und doch bleibt Jeder seinem Charakter als tragische oder komische Person getreu, welcher Art auch das Band der Einheit zwischen diesen disparaten Fragmenten von Melodie und Declamation seyn mochte; auf welcher gemeinschaftlichen Basis auch sich nach und nach oder zu gleicher Zeit die pathetische Bestürzung Elviren's, der Unwille der beiden beleidigten Liebespaare, die groteske Feigheit Leporello's, das Staunen Aller, als die Fackeln den Vo-

gel unter dem Gefieder des Adlers erhellen, den man selbst zu halten glaubte, kundgeben mochte. Dieses Band und diese Basis umschlingt eine Instrumentalfigur, deren Modulation und Zeichnung Alles in sich fassen, und aus einem Meisterstücke einer natürlichen und lebendigen Scene ein Meisterstück der Composition, ganz abgesehen von dem Drama, machen. — Außerdem liegt die Einheit in einem Redesatze, der mit bewunderungswürdiger Gewandtheit von Neuem gebracht, und durch die unmittelbar darauf folgende Wiederholung von Seiten des Orchesters so zu sagen dem Ohre eingeprägt wird, sich in dem Gedächtnisse des Zuhörers festsetzt, ihn wie an einem Faden durch Dialog und Handlung hindurchführt, und ihn durch seine Wiederholungen erinnert, daß er aus dem Ideenkreise nicht hinausgetreten ist, in welchem ihn der Musiker herumführt. Dieser Art ist namentlich die köstliche Phrase in Don Juan: *Te vuol tradir ancor,* welche man sogleich als den musikalischen Drehpunct dieses Ensembles erkennt. Wir kämen nicht zu Ende, wenn wir alle Mittel auseinandersetzen wollten, welche Mozart, um diese Einheit hervorzubringen, aufwendete, diese wesentliche Bedingung der reinen Musik oder Kunst an und für sich, die aber so schwer mit den Bedingungen des theatralischen Styls in Einklang zu bringen ist.

Es hat Jemand sehr wahr gesagt, daß Mozart seine Opern nicht gemacht hätte, wenn nicht der Stoff zu einem großen Kirchencomponisten in ihm gelegen hätte. Wir setzen aber hinzu, daß er sie noch weniger gemacht hätte, wenn er nicht der größte Instrumentist gewesen wäre.

Der erste Dienst, den er der Instrumentalmusik leistete, bestand darin, daß er das Orchester materiell verstärkte. Ehemals besaß die italienische Oper fast kein anderes Accompagnement, als das Saitenquartett; die Mitwirkung der Blasinstrumente reducirte sich fast auf Null, in Ermanglung tauglicher Subjecte. Gluck, welcher wahrscheinlich zahlreichere und gewandtere Symphonisten fand, benützte diesen, bis jetzt vernachlässigten Theil des Orchesters mehr, als man es seither gethan hatte, aber doch immer mit einer gewissen Aengstlichkeit. Mozart aber war durch keine jener Rücksichten gebunden, welche die Verwendung der Blasinstrumente in Italien und Frankreich beschränken konnten. Er war keinesweges verlegen, fünfzehn und zwanzig Stimmen in einer Klammer zu vereinigen; er kannte die Stärke und Schwäche jeder der Orchesterstimmen und er lebte in einem Lande, in welchem die Symphonisten jeder Gattung nicht mehr selten waren. Wir ersehen aus den Partituren des Idomeneo, Don Juan und Titus, was für Bläser es bereits in München und Prag gab. Mozart installirte also für immer in seinem Orchester die Flöten, Oboen, Clarinette, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken, die bald in den Musikstücken abwechselten und bald sich zu einem großen vollständigen Ganzen vereinigten. Das auf diese Weise eingerichtete Orchester theilte sich in zwei Abtheilungen, deren jede ihren besondern Dienst hatte. Im Allgemeinen scheint der Ton der Blasinstrumente, die nicht von Metall gemacht sind, etwas viel Einschmeichelnderes zu haben, als der der Saiteninstrumente; es ist aber notorisch, daß in einem längern

Musikstücke sich das Ohr im Verlaufe mehr mit den letzteren befreundet, weil sie noch überdieß den Vortheil eines freiern, umfangreichern, beweglichern und ohne allen Vergleich mannichfaltigern Mechanismus voraus haben. Aus diesem Grunde entwickelten sich die Fundamentalgedanken der Instrumentation in dem Quartett; den Blasinstrumenten wurden die Nebenfiguren zugewiesen. Da ihre rechtzeitigen Effecte namentlich von ihrem Schweigen zur rechten Zeit abhängen, so sprachen sie nicht immer; Mozart rief sie an den auserſehenen Stellen zu Hilfe; sie vermehrten das Interesse eines wiederholten Satzes; sie fielen eines nach dem andern in dem *Crescendo* ein; sie vereinigten sich im *Forte;* sie dialogisirten unter sich oder mit dem Quartette, vereinzelt oder in Gruppen; endlich in den Stücken im fugirten Style sehen wir sie in langgehaltenen Noten den Accord tragen, die Synkopen verbinden, die Auflösungen entwirren, die harmonische Reihenfolge in ihre elementaren Sätze zurückführen, während die Violinen, große und kleine, die Figur des Contrapunctes bearbeiten. Es wäre unmöglich, alle Functionen dieser beiden Abtheilungen aufzuzählen; aber eine Besonderheit der Mozart'schen Instrumentation müssen wir hervorheben, die ohne Zweifel ihre guten Gründe hat. In den Arien, in welchen die Instrumente mit der Stimme concertiren, war die Rolle des Solisten immer einem Mitgliede der blasenden Partie und nie der Violine anvertraut. Sollte es nicht aus dem Grunde geschehen seyn, weil die Violine, in den Händen eines Virtuosen, jeden Sänger vernichtet? Ich habe viele Amenaiden, deutsche wie italienische, ge-

hört, und darunter einige von großem Talente. Wenn nun die fatale Arie kam, so wurde die herrlichste Stimme, die anmuthigsten und fließendsten Rouladen von den ersten Bogenstrichen eines Lafont oder Böhm verdunkelt. Die Mitwirkung einer Flöte, eines Clarinett's, einer Bratsche oder eines Violoncells ist der Stimme bei Weitem nicht so schädlich; sie kann ihr sogar von großem Vortheile seyn. Ebenso räumte Mozart unabänderlich den Blasinstrumenten vorzugsweise die Soli ein, welche er in seine Symphonieen und Ouverturen vermischte. Das ist ganz natürlich. Das Quartett bildet die Grundlage des Orchesters, und folglich hebt sich das Solo als solches weit besser hervor, wenn es einem episodischen Instrumente anvertraut ist.

Mozart, der stets auf alle Erfindungen und Vervollkommnungen Bedacht nahm, welche das Instrumental-Colorit mit einer neuen Schattirung bereichern konnten (man denke nur an die Bassethörner in seinen beiden letzten Opern und im Requiem), verfolgte seine Entdeckungen auch rückwärts und zog einige wohlklingende Instrumente aus ihrer ungerechten Vergessenheit. Mozart ließ die Posaunen wieder erstehen. Kommt einer seiner Ansprüche auf Ruhm diesem gleich? Musiker aller Nationen und aller Schulen, geht und errichtet mit eigenen Händen Dem eine Statue, welcher euch die Posaune geschenkt hat. Was würden wir heut' zu Tage ohne Posaune machen? Leider blieb aber das Uebel in ihrem Gefolge nicht aus. Der Restaurator dieses Instrumentes des Mittelalters hatte es in einigen Scenen seiner Opern, in der Ouverture zur Zauberflöte und im Requiem angewendet. Der

Erfolg war überraschend, und weil ein zweimaliges Anbringen diesen Effect machte, so glaubte man noch mehr zu Wege zu bringen als Mozart, wenn man die Dosis verstärke. Weil in einer Scene des *Don Giovanni* und in dem Requiem die Posaunen gleich denen des Weltgerichts erklangen, so mußten die durch eine ganze Partitur wirkenden Posaunen, wenigstens die Mauern von Jericho, einstürzen. Das war aber nicht der Fall; kein Stein rührte sich; dagegen ermüdeten unsere Componisten das Ohr durch ein Effectmittel, das, mäßig und namentlich zu rechter Zeit angewendet, wie es Mozart that, stets seine Macht bewahrt hätte. Mit solchen Hilfsmitteln konnte Mozart seine Begleitung so viel er wollte vervielfältigen und alle mögliche Formen erschöpfen, von der Nacktheit des manchmal so kräftigen Unisono an bis zu dem blendenden Prachtaufwande der vier concertirenden Stimmen; von dem natürlichen Accorde, voll angeschlagen oder in Arpeggien gebrochen, bis zu dem buchstäblichen auf eine Viertelspause gehaltenen Kanon. Und wenn man alle diese Formen prüft, so wird man immer einen ausgesuchten Geschmack und eine tiefe Berechnung finden; man wird nicht Einen treffen, welcher nicht den Vocalgesang in das angenehmste Gewand kleidete und zu dem Drama den getreuesten Commentar lieferte, den man hätte auswählen können, um die Melodie damit auszustatten und die Situation zu versinnlichen.

Heutigen Tages, nachdem das Material und die Haupteinrichtungen dieses Orchesters Gemeingut der Musik geworden sind, haben Mozart's Werke aufgehört, unter mehreren

Puncten, welche wir angedeutet haben, Originale zu seyn. Einige seiner Nachahmer stehen ihm hinsichtlich des Reichthums der Instrumentation und der Kenntniß der akustischen Tonmalerei gleich; eine große Anzahl hat ihn noch überboten und ist über das Ziel hinausgekommen, statt es zu erreichen. Wenige der jetzigen Meister, und zwar nur die großen unter denselben, haben die negative Seite der Mozart'schen Instrumentation studirt, wir meinen damit die gelehrte und tief berechnete Einfachheit, die in einigen Stücken seiner Opern herrscht. Warum sind so viele Accorde da, denen einer oder mehrere Intervalle fehlen; so viele Stimmen die feiern; so viele leere Colonnen und andere die so wenig ausgefüllt sind? Man befrage die Italiener darüber, die Schiedsrichter in Sachen des melodischen Geschmacks und des Wohlklangs. Ihre Schule lehrte, daß das Schwierigste bei der Begleitung das wäre, zu wissen, nicht was man Alles im Orchester anbringen, sondern das, was man weglassen könne. Mozart, der kühnste unter den Fugisten, der vollendetste und glänzendste Instrumentist, war von dieser Wahrheit so durchdrungen, daß er das Orchester häufig auf eine Guitarre-Begleitung beschränkte. Man hätte glauben können, er accompagnire nach dem Gehöre, wie einer der die Musik nicht erlernt hat. Hie und da ein kleiner Strich von zwei Noten; ein Ton der sich in den Blasinstrumenten fortpflanzt, Pausen, so viel wie Nichts, und die Bezauberung hat ihren höchsten Grad erreicht und der Effect dringt einem durch Mark und Bein. Um nicht die Beispiele unnöthig zu ver-

mehren, berufe ich mich auf das Fragment der Register-Arie, das ich anderwärts citirt habe.

Ehre dem Ehre gebührt! Derjenige unter den gegenwärtigen Meistern, der in seinen Accompagnements am besten diese anbetungswürdige Anmuth und wundervolle Einfachheit hervorgebracht hat, ist Giacomo Rossini. Wie sehr hat er nicht immer, wie sein Vorbild, die Grenzen respectirt, welche in dem musikalischen Drama die poetische Nachahmung von der pittoresken oder interpretativen Nachahmung, den Vocalgesang von dem Orchester getrennt. Die Stimme soll nicht wie ein Instrument singen. Stimmen, die ganz mit kleinen Figuren in Sechszehnteln und Zweiunddreißigsteln eingefaßt sind, mit gebundenen oder punktirten Arpeggien, Staccato's u. s. w. können ihren Werth und ihre Bedeutung im Orchester haben; wenn man sie aber einem Sänger zumuthet, so verändern diese Dinge die Reinheit der Vocalmelodie und zerstören deren dramatischen Ausdruck; sie werden widersinnig und verfallen in das, was wir Formalismus nennen.

Dadurch, daß die Musik Mozart's einige der Kennzeichen verloren hat, die sie im achtzehnten Jahrhunderte völlig neu machten, scheint sie dennoch nichts verloren zu haben. Seine Meisterwerke halten sich siegreich gegen die Nachahmung im Ganzen und das Plagiat im Einzelnen, die sich seit fünfzig Jahren an dieselben knüpfen. Man ahmt wohl die äußere Form oder den Umriß nach; aber man ahmt keinen universalen Geist und keine Wissenschaft eines universalen Styls nach. Das ist der Grund, warum Don Juan,

das Requiem, die Ouverturen, die Symphonieen, die Quintett's und Quartett's Mozart's, noch wie in den ersten Tagen gegen alle Productionen alter und moderner Musik abstechen.

Wir müssen aber der Wahrheit die Ehre geben und sagen, daß die dramatischen Arbeiten Mozart's nicht frei von Fehlern sind. Mit Ausnahme eines einzigen Werkes findet man schwache Stücke, triviale oder selbst mit den Worten nicht übereinstimmende Melodieen darin. Aber, was ist Schuld daran? Er mußte leben, und um dieß zu können, mußte dem Zeitgeschmack ein Opfer gebracht werden. Niemand gehorchte weniger als Mozart dieser Nothwendigkeit; Niemand beklagte sich mehr darüber als er. Er beklagte sich noch auf seinem Todbette darüber; die Ehre zufälliger Weise ein Musiker nach der Mode gewesen zu seyn, quälte sein Gewissen wie eine Todsünde, und er hatte doch diese Schuld so wenig auf sich geladen.

In der Instrumentalmusik befreite sich Mozart gänzlich von einem Joche, das ihm so unerträglich war. In ihr trifft man keine Beimischung, keine Spur eines vorübergehenden Geschmacks, keine veraltete Note; in Allen findet sich der ungeheure Schwung, der nie matt wird, Gedanken, welchen unabänderlich das Siegel einer unvergänglichen Distinction und Eleganz aufgedrückt ist; wundervolle Arbeiten. Es handelt sich von den Werken, welche von 1784 bis 1791 componirt worden sind. Wann wir einzeln die Symphonieen, die Quintett's und Quartett's zu prüfen haben werden,

so werden wir sehen, welche Schranken Mozart zwischen diesen drei Gattungen aufgestellt hat.

Das sind, so viel mir möglich war, in einer einfachen technischen Analyse anzudeuten, einige der Hauptmerkmale von Mozart's Styl, Merkmale, welche sich in zwei Worten ausdrücken lassen: Allgemeinheit und Ueberlegenheit. Mit diesen Attributen wurde die Musik endlich Alles, was sie werden konnte und was sie zuvor noch nie gewesen war: eine Poesie aller Zeiten und aller Orte, eine vollständige und absolute Poesie, die nicht den Menschen entzweit, um ihn sich zu unterwerfen, sondern die ihn durch das Ganze ihrer Leistungsfähigkeiten, durch den Geist und die Sinne, das Herz und die Einbildungskraft beherrscht; ein materieller Genuß, der bis in den Grund aller Sympathieen der Seele dringt und seinen geheimnißvollsten Instincten antwortet; die Sprache des Herzens, die, ich weiß nicht welches harmonische Gefühl der Gesetze der Welt in uns erweckt, das unausgesprochene Wort, das man allein noch hört, in seinen hohen psychologischen Regionen, wenn die speculative Vernunft und die Erfahrung zum Schweigen gebracht sind.

Aus demselben Grunde, aus welchem Mozart's Musik universal ist, sowohl hinsichtlich der menschlichen Organisation als in Beziehung der Epochen der Kunst, von der sie historisch und ästhetisch den verschiedenartigen Genius und die vielfachen Tendenzen in sich schließt, gehörte diese Musik nie einer besondern Epoche an. So lange Mozart lebte, waren die berühmtesten und beliebtesten Componisten Europa's Haydn, Gluck und einige andere italienische Meister. Nach

ihm sehen wir die Oper beherrschen: Paisiello, Cimarosa, Fioravanti, Winter, Paer, Simon Meyer, Cherubini, Spontini, Rossini, Weber, Bellini, Meyerbeer, von vielen anderen gar nicht zu sprechen; und in der Instrumentalmusik Beethoven.

Mozart war nie der Liebling irgend eines Publicums und wird es auch nie seyn. Ein Publicum ist deutsch, französisch oder italienisch; man ist immer aus seinem Lande und wenn's hoch kommt, aus seinem Jahrhundert. Darum theilen sich auch die Sympathieen der Massen immer zwischen den nationalen Meistern und den Häuptern der Schulen der Gleichzeit. Nie vermag die classischste, aber in einem andern Geiste componirte Musik als unsere Zeit es verlangt, die großen Haufen der Zuhörer so zu erregen, wie eine Musik die ihre Nationalität oder ihre Epoche abspiegelt, ebenso wie nie, weder die Griechen, noch die Römer, noch Shakespeare, noch Calderon, noch Molière, noch Racine für den großen Haufen der Leser die Anziehungskraft jener von der Wirklichkeit strotzenden Bücher haben werden, wie man von den Büchern behauptet, die Jeder von uns aus dem Herzen und dem Kopfe geschrieben hätte, wenn Jeder von uns zu schreiben verstünde. Jedermann ist aus seiner Zeit, ich wiederhole es, mit Ausnahme derer, die ihre Zeit gemacht haben. Die Greise, die Nichts mehr empfinden, ziehen häufig die alte Musik vor, welche sie empfunden zu haben sich erinnern. Es tritt bei ihnen eine Art von Täuschung ein; sie verwechseln das Herz mit dem Gedächtnisse. Wenn selbst die aufgeklärtesten Musikfreunde, wenn selbst die ver-

ständigsten Componisten sich nicht ganz gegen die Einflüsse des Zeitgeschmacks, des schlechtesten sogar ganz verwahren können; wenn diese Einflüsse gewaltsam in die Arbeiten dieser und in den Geschmack jener eindringen, wie sollte dann das Publicum davon unberührt bleiben, das keine Mittel hat, sie von sich abzuhalten, noch ein Interesse, es zu thun.

Es ist klar, daß nach dem Charakter, den wir in Mozart's Meisterwerken erkannt haben, diesen alle Bedingungen der Popularität ehemals noch mehr als heut' zu Tage fehlen mußten; allein vermöge einer Ausgleichung, die nicht weniger natürlich als diese Popularität selbst ist, wurde Mozart in der Meinung der Musiker bis auf diese Stunde immer größer. Er figurirt gewöhnlich in zweiter Linie auf dem musikalischen Repertoir Europa's; dagegen hält er sich darauf trotz aller Umwälzungen im modernen Geschmacke, so daß er, obgleich stets in den Augen der Menge, durch die herrschende Mode verdunkelt, immer anmuthiger und auserlesener erscheint, als die Mode die vorübergeht.

Dieses *Crescendo* des Ruhmes, das nun schon seit einem Jahrhunderte anhält, läßt voraussetzen, daß Mozart's Ruf mit einem *Piano* anfing. Und in der That, die vielen Componisten, die viel höher in der Achtung der Zeitgenossen standen, wie er, die kalte Aufnahme seiner Opern in Wien, das seinen Don Juan zurückwies, welchen Europa gar nicht kannte, weil er Jahre lang innerhalb der Grenzen Deutschland's und Böhmen's, gleich einer von der Douane confiscirten verbotenen Waare zurückgehalten wurde; ferner die traurigen Auskunftsmittel, zu denen unser Heros seine Zuflucht nehmen

mußte, um leben zu können; alles dieß beweis't, wie sehr er trotz seiner Berühmtheit, die er bereits genoß, mißkannt war, und welche er dem Tadel seiner Lästerer wenigstens ebenso als den Huldigungen seiner Feinde verdankte. Im Hinblick auf diesen Umstand werden meine Leser mit einigem Erstaunen, in das sich ein gewisser Stolz mischen dürfte, auf den Abstand zwischen einem Publicum von ehemals und von heute blicken. Alle Hauptmeisterwerke der lyrischen Scene, welche unser Jahrhundert hervorgebracht hat, sind sogleich und einstimmig in Europa mit Beifall aufgenommen worden; die Gerechtigkeit, welche das Publicum den Autoren schuldet, ließ nie länger als über die ersten Vorstellungen hinaus auf sich warten. Aus dieser schnellen und allgemeinen Erkenntniß des Schönen wird man auf die Schwäche, die Ungewißheit und häufig auf das Lächerliche in den Urtheilen schließen, welche die Liebhaber des achtzehnten Jahrhunderts fällten; ferner auf die ästhetische Taubheit, von welcher sie heimgesucht gewesen zu seyn schienen, daß diese Dinge spurlos an ihnen vorübergingen, welche sie in den siebenten Himmel hätten versetzen sollen. Mozart hatte wohl Recht sie lange Ohren zu nennen. Ich sage aber Nein; Mozart hatte Unrecht, gleich denen die jetzt auf diese Weise urtheilen. Die Liebhaber des vergangenen Jahrhunderts hatten keine längere Ohren wie wir, und sie urtheilten so, wie wir es an ihrer Stelle gerade ebenso gethan hätten. Zwischen ihnen und uns liegt nur der Unterschied des Standpunctes. Unserer geht von den Werken Mozart's selbst aus, die unsere Ausgangspunkte in der Musik bilden, und die sich noch

immer als der Haltpunkt zeigen, den noch Niemand bis jetzt überschritten hat. Von da aus ist es für uns leicht, alles Das richtig zu sehen und zu urtheilen, was sich dieser Höhe naht, ohne zu ihr heraufzureichen; wir sehen von Oben nach Unten, während die Musikfreunde vor uns von Unten nach Oben, durch jenen Nebel sahen, welchen ich durch Analysiren des Eindrucks der contrapunctischen Musik auf ein uncultivirtes Ohr zu definiren gesucht habe. Von 1780 bis 1791 ging der musikalische Standpunct hinsichtlich der Werke für das Theater von den Werken eines Piccini, Sacchini, Martin, Paisiello und höchstens eines Gluck und Salieri aus. Wenn wir also gegen die Liebhaber des vergangenen Jahrhunderts gerecht seyn wollen, so müßten wir irgend eine dieser Partituren vornehmen und sie bis in das geringste Detail herab und durch alle Beziehungen mit der Partitur des Don Juan vergleichen. Aus diesem ebenso interessanten als heut' zu Tage leichten Studium würde die Rechtfertigung der Zeitgenossen Mozart's hervorgehen, und unser Erstaunen, das sich einem andern Gegenstande zuwenden würde, wäre nichts weiter als eine tiefe Verehrung für das Prager Publicum. Wir würden finden, daß Mozart zu seiner Zeit die kühnsten Erwartungen und alle Gewohnheiten des Ohres irre machte; daß er seinen Zuhörern eine Menge wundervoller, verwickelter Gefühle einflößte, die man von der Bühne aus nicht gewohnt war; daß seine Melodie häufig sonderbar und seine Harmonie äußerst hart klingen mußte. Statt einen einzigen Hauptgesang vorzuführen, warf er den Zuhörer in eine ausgedehnte Com-

bination verschiedenartig gezeichneter und abgemessener Stimmen, die in melodischer Wichtigkeit mit einander wetteiferten und die Accorde wie in einer Fuge mit mehreren Subjecten verwickelten. Dieß Alles setzte die ersten Zuhörer in Verwirrung und in ägyptische Finsterniß, in ein Labyrinth ohne leitenden Faden, in welchem die Aufmerksamkeit sich verlor, weil sie nicht sich zu vertheilen gelernt hatte. So vielfache Formen mußten unzusammenhängend, antieuphonisch, unerträglich klingen, weil sie nicht weiter als bis zu dem materiellen Organ und nicht bis zum Geiste drangen, welcher sie nach ihren gegenseitigen Beziehungen geordnet und der durch die unendliche Mannichfaltigkeit der Einzelnheiten hindurch die erhabene Einheit des Ensembles erfaßt hätte. Man sah den Wald vor lauter Bäumen nicht. Aber nicht allein für die große Masse des Publicums mußte Mozart in vielen seiner Compositionen unverständlich seyn, sondern viele Männer, welche die Tonsetzkunst verstanden, hielten sich sowohl auf die Autorität ihrer Bücher, als wie auf das Urtheil ihres Ohres hin, für berechtigt, ihn zu verdammen. Ich erinnere in dieser Hinsicht an eine bekannte Anekdote. Haydn befand sich eines Tages in Gesellschaft von Kunstgenossen, in der man von einer Oper sprach, welche in Wien gegeben worden war. Alle Stimmen vereinigten sich im Tadel gegen dieselbe; man nannte sie eine mit gelehrter Harmonie zu sehr überladene, eine schwerfällige, ungleich ausgearbeitete, zu chaotische Musik. Zu chaotisch, man merke wohl: „Was meinen Sie, Vater Haydn?“ „Ich kann die Sache nicht entscheiden; Alles, was ich weiß, ist, daß Mo-

zart der größte Componist auf der Welt ist.“ Diese verurtheilte Oper hieß: *Don Giovanni osia il Dissoluto punito*. Ein andermal unternahm es Sarti schriftlich zu beweisen, daß Mozart das Componiren nicht verstehe. Vielleicht handelte er im guten Glauben *). Endlich haben wir gesehen,

---

*) Der Wahrheit zu Ehren muß ich zugestehen, daß eine der Ausstellungen Sarti's nur zu gegründet ist, ohne jedoch die Entscheidung auf mich zu nehmen, ob dieser Tadel Mozart oder die Herausgeber trifft. Sie bezieht sich auf die Introduction des Quartetts aus C Adagio $^3/_4$. Vielleicht gibt es keinen Violinisten, der, wenn er auf der ersten Violine das H im zweiten Tacte gegriffen hat, nicht glaubte, daß die Mitspielenden oder er selbst falsch spiele; aber dieser Mißton liegt in der Composition, und kommt in einem andern Tone auf einem G im neunten Tacte wieder vor. Das ist was man eine relatio non harmonica, auf deutsch einen Queerstand nennt. Die Passage hat Veranlassung zu sehr gelehrten Streitigkeiten gegeben und man hat unter Andern in der Leipziger musikalischen Zeitung eine lange Abhandlung veröffentlicht, um Sarti zu widerlegen (man hat ihm in der That an anderen Puncten Unwissenheit oder Unredlichkeit nachgewiesen) und namentlich zu beweisen, daß das fragliche Verhältniß unter die erlaubten Queerstände gehöre. Es mag seyn; allein erlaubt oder nicht, so ist so viel gewiß, daß er Jedermann weh thut, und daß er, trotz der gelehrten Artikel, welche ihm dem Ohre gegenüber Recht geben, nicht schöner klingt. Endlich, erst ganz neuerdings, hat Herr Fetis den Fehler dadurch, daß er ihn verbesserte, erwiesen, und ich vermag nicht zu sagen, mit welchem Interesse und welcher Bewunderung ich meine Augen auf seine Verbesserung richtete, welche so einfach und evident ist, daß man nur erstaunen muß, sie nicht vor ihm ebenfalls gemacht zu haben. Man braucht nur die beiden verletzenden Noten, das H und das G auf dem dritten Tempo des Tactes, statt auf dem zweiten, wie es geschrieben steht, zu nehmen; dadurch verschwindet nicht allein das falsche Verhältniß um einer sehr angenehmen Harmonie Platz zu machen,

daß man in Italien die Haydn gewidmeten Quartett's wegen der zahllosen Fehler zurückwies, von denen das Original wimmelte. Dieser Art war die Stellung der Zeitgenossen den hervorragendsten Werken des Reformators der Kunst gegenüber. Man braucht also nicht weiter nachzufragen, ob sie, wie wir, eine Sprache verstanden, die uns von Kindheit an geläufig ist, und die für sie unerhört war, sondern ob sie ihre eigene Sprache ebenso gut verstanden, wie wir die unsrige; ob die Componisten, wenn sie nach dem Geschmacke und dem Verstandsvermögen von damals arbeiteten, ebenso gewürdigt wurden, wie die, welche nach dem heutigen Geschmacke und Verständnißvermögen arbeiten. Eine so gestellte Frage kann man auf die bestimmteste Weise mit Ja beantworten. Ja gewiß, Haydn, Gluck, Piccini, Sacchini, Salieri, Martin und Paisiello wurden ebenso von ihrer Zeit gewürdigt, gut gefunden, bewundert und gerühmt, wie ihre berühmtesten Nachfolger in unseren Tagen; ebenso wurden sie auch sogleich von ihrem Publicum begriffen. Die Gewohnheit spielt in der Musik eine große Rolle, wir müssen es zugeben. Sie dient den Unwissenden statt des Verstehens und sie ist in gewissen Fällen ein sicherer Führer als selbst das Verstehen, weil man mit Wahr-

---

sondern selbst die Anlage der Nachahmung wird dadurch correcter. Ich spiele nunmehr die Introduction des Quartetts aus C immer auf diese Weise, das nun von Anfang bis zu Ende bewundernswerth und erhaben ist, Dank sey es der glücklichen Verbesserung des Herrn Fetis, der sehr wahrscheinlich Nichts als den ursprünglichen Text Mozart's wieder hergestellt hat.

heit sagen kann, daß Mozart heut' zu Tage von den Unwissenden besser verstanden wird als von den Gelehrten des vorigen Jahrhunderts.

Unter allen Fürsten in der Musik, von Josquin an bis auf Palestrina, hatte Mozart allein das Unglück mit seiner Epoche und seinen Richtern in fortwährendem Streite zu liegen. Dieses Unglück war sein Geschick, und dieses Geschick, welches den Menschen zu Boden drückte, führte den Künstler dahin, daß er Punct für Punct die Instructionen der Vorsehung ausführte, deren Inhalt wir zu Anfang dieses Capitels auseinander gesetzt haben.

Ein Umstand, den man durchaus nicht außer Acht lassen darf, und der am Leichtesten zu erweisen ist, ist der, daß kein Componist weniger frei in der Auswahl seiner Arbeiten handeln konnte, als Mozart. Wir kennen seine Vorliebe für die Werke der Bühne und darin stimmte sein Geschmack vollkommen mit seinen Interessen überein. Die Existenz eines dramatischen Componisten in der Mode war im achtzehnten Jahrhunderte glücklich und glänzend, obgleich seine Einnahmen sich weniger als heut' zu Tage dem Gehalte der Sänger näherten und die Tyrannei einer Prima-Donna oder eines Primo-Uomo mehr auf ihm lastete. Dagegen überlebten sich die Opern schneller, wurden in größerer Anzahl und mit weniger Aufwand fabricirt; die Berühmtheit erwarb sich auf eine viel wohlfeilere Art. Hatte ein Maestro in Neapel, Rom, Mailand oder Venedig einen Erfolg gewonnen, so kamen ihm die Bestellungen von allen Seiten zu; das Ausland berief ihn; er konnte wählen, wie es ihm und seiner

Laune zusagte und arbeiten so viel es seine Kräfte erlaubten. Wollte er sich irgendwo niederlassen, eine ehrenvolle und einträgliche Stelle annehmen, so konnte er unter den musikliebenden Höfen Deutschland's wählen, die ihm um die Wette die Directionen ihrer Capellen und Theater anboten. Hundert und mehr Opern konnten leicht die Spuren einer solchen Laufbahn bezeichnen, die Kirchenmusik und die im Opernstyle geschriebene Concert- und Kammermusik gar nicht gezählt. Mozart bemühte sich lange um eine solche Stelle, er, der eben so rasch Opern zu componiren im Stande war, als seine Mitbrüder in Italien, und sie dabei ebenso gut machte als manches Meisterwerk aus unseren Tagen, das seinen Autor mehrere Jahre Arbeit gekostet hatte. Mozart fehlte es aber als dramatischem Componisten an Arbeit. Während der zwölf Jahre, die er in Wien verlebte, wurden nur drei Stücke für das kaiserliche Theater bei ihm bestellt: die Entführung, die *Nozze di Figaro* und *Così fan Tutte*. Was das erste Werk anbelangte, so konnte man nicht wohl einen Andern als einen Deutschen damit beauftragen, weil es darum sich handelte, eine nationale Oper zu gründen; was die beiden anderen Libretti betrifft, so darf man wohl glauben, daß wenige italienische Meister sie gewollt hätten. Das Ausland zeigte ihm dieselbe Gleichgiltigkeit. Italien, welches das Kind adoptirt hatte, verleugnete den Mann; kein *Impressario* würdigte den Componisten des *Idomeneo* einer Unterhandlung. Frankreich hatte selbst den Namen Mozart vergessen. In Deutschland hatte dieser Name zwar einigen Klang; allein die Unternehmer der eingeborenen Gesellschaf-

ten scheinen ebenso wenig daran gedacht zu haben, daß es von Nutzen seyn könne, den Componisten von Belmonte und Constanze zu verwenden. Nicht Einer machte ihm bis zum Jahre 1791 einen Vorschlag. Mit Ausnahme von Wien, wo er lebte, bestellte nur eine Provinzial-Hauptstadt zwei Opern für ihr italienisches Theater.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß wenn Mozart von seinem Publicum besser verstanden worden wäre, er sich ausschließlich einer Gattung von Arbeiten, der glänzendsten und einträglichsten von allen zugewendet hätte, für welche er ebenso großen Beruf als Lust in sich verspürte. Er hätte nur Opern gemacht und hätte keine Zeit gefunden, etwas Anderes zu schaffen. Aber durch die Composition eines Libretto alle zwei Jahre würde er kaum das tägliche Brod verdient haben. Man weiß ja, welche Honorare ihm seine besten dramatischen Werke eintrugen. Don Juan brachte ihm hundert Ducaten ein, und die Zauberflöte gar nichts, wenn wir Herrn v. Nissen Glauben schenken wollen. Weil Mozart keine Stelle und kein festes Einkommen außer einem kaiserlichen Almosen von achthundert Gulden hatte, mußte er sich nach den Umständen richten, dem Publicum im Einzelnen dienen, weil es ihm in der Masse versagt war; er mußte Kunden aller Art suchen und sich zu allen Dingen herbeilassen, bei welchen man zu einem Manne seines Gewerbes seine Zuflucht nimmt. Seine Verhältnisse zu dem Publicum machten ihn den Künstlern des Mittelalters gleich, die gewissermaßen Arbeiter in Malerei, Bildhauerei und Musik wie die Schreiner und Maurer zünftig waren. Wie diese, hielt er seinen

Laden, in welchem Composition, Spiel und Unterricht feil waren. Es fehlte Nichts als der Aushängeschild: Hier werden alle Sorten musikalischer Waaren von bester Qualität und um festen Preis gefertigt und verkauft. Namentlich der letzte Punct zog Kunden in Menge herbei. Meister! ich brauche deutsche Lieder für meine Tochter, die Worte dazu habe ich bei mir. — Ich möchte gern eine italienische Arie mit obligatem Contrebaß für meine Frau. — Und ich möchte für meine Schwadron gern einige Trompeterstückchen und Signale. — Ich möchte aber ein hübsches Stückchen aus F Minore, ich liebe diese Tonart gar sehr, für eine Spieluhr. Doch bitte ich um den billigsten Preis. — He, Meister Wolfgang! ein halb Dutzend Menuetts, ebenso viele Contretänze und Ländler; es hat aber Eile, denn sie sind für den nächsten Ball bestimmt, der bei dem Fürsten X. stattfindet. — Mein Anliegen ist noch viel dringender; ich gebe morgen einen musikalischen Abend, es ist mein Namenstag. Bringen Sie Ihr Bestes mit, ich lasse es an Nichts fehlen: Sie erhalten fünf Ducaten und das Nachtessen! — Nun, mein Lieber, wie steht es mit dem Flötentrio, das ich bei Ihnen schon voriges Jahr bestellt und den Preis voraus bezahlt habe. (Dieser Kunde log, wie wir später sehen werden.) — Und die Cantate, Bruder, die wir bei unserm Maurerfeste singen wollen, hast Du daran gedacht? Es findet übermorgen statt. — Ein letzter Kunde erscheint sorgfältig in seinen Mantel gehüllt auf der Schwelle des Ladens. Ich handle nicht, ich kann warten. Ich brauche eine Todtenmesse; für wen wer-

den Sie bald erfahren, ohne daß ich es Ihnen zu sagen brauche. — Und allen diesen Leuten erwiderte Mozart, den einen: Mein Herr oder meine Dame, ich stehe zu Ihren Befehlen; den andern: ich werde mein Möglichstes thun Ihnen zu dienen; diesen: Ihre Bestellung liegt bereit; jenen: haben Sie gefälligst noch Geduld. Die Leser werden sich erinnern, daß außer den Bestellungen, welche Geld eintrugen, Mozart eine Menge Dinge für seine Freunde und Cameraden machte, wofür er nie Etwas annehmen wollte, und die sich selbst ein Gewissen daraus gemacht haben würden, ihn anders als durch ein „schön' Dank“ zu bezahlen. Seine Schüler, sowie seine Kunden theilten sich in zwei Classen, eine zahlende und nicht bezahlende, je nachdem sie die Musik aus Liebhaberei oder gewerbsmäßig trieben. Zu den einen ging er; die anderen kamen zu ihm. Für die Schüler in der Composition brauchte er Beispiele; für die Schüler auf dem Piano Stücke mit stufenweise sich mehrenden Schwierigkeiten. Das machte weitere Geschäfte. Mit all' diesen Auskunftsmitteln verband Mozart noch eine andere, seiner würdigere Einnahmsquelle; nämlich öffentliche Concerte, musikalische Abende in den Gesellschaften des hohen Adels und Akademieen auf Subscription, wie man sich ehemals auszudrücken pflegte, zu geben. Wir wissen nicht, wie hoch sich der Betrag dieser Einnahmsquellen belief, aber so viel geht daraus hervor, daß Mozart sich eine ungeheuere Arbeit dadurch auflud. Er gehörte nicht unter die Künstler, welche sechs Monate im Jahre damit hinbringen, ein Stück zu studiren und die sechs anderen, es zu spielen.

In diesen Concerten mußte Alles von ihm und neu seyn; ein treffliches Mittel das Publicum vor Uebersättigung des Talentes eines Künstlers zu bewahren, den man oft zu hören Gelegenheit hat, obgleich es, wie man zugeben wird, etwas schwierig in der Anwendung ist.

Der Umstand, daß der größte Kirchen-, Theater- und Kammer-Componist genöthigt war, nach Marken Unterricht zu ertheilen, Kindern die Tonleiter zu lehren, für festliche oder ländliche Bälle zu arbeiten, krumenweise sein tägliches Brod zu sammeln, ist sicher der außerordentlichste und auffallendste in seiner Biographie. Wer sieht aber nicht auf den ersten Blick, wie sehr diese Bedingungen, um leben zu können, die einem Manne wie er so eigenthümlich und wieder so fremd waren, und in welchen er selbst nur die Wirkung einer bedauerungswürdigen Nothwendigkeit sah, die Entwickelung seines universalen Genius begünstigten und ganz gerade auf das Ziel seiner Mission zuführten!

Auf die Weise erklärt sich uns, mit Beiziehung anderer biographischer Einzelnheiten, der Hauptkatalog Mozart's, dieses außerordentliche Document, in dem das Wunder der Quantität dem der Qualität den Rang streitig macht, und von dem wir hier eine nach Stoffen geordnete gedrängte Uebersicht geben.

I. Kirchenmusik.

Messen, Litaneien, Offertorien, Motetten, Psalme, heilige Cantaten und ein Requiem, im Ganzen 36 Werke.

II. Oratorien.

Gerber zählt deren drei auf; nennt aber nur **Davidde penitente.**

III. Theatermusik.

15 oder 16 Opern, ernste, komische und romantische; zwei Serenaden und ein dramatisches Schäferspiel; mehrere Ballet's, Pantomimen, Zwischenacte, Intermezzo's und einzelne Chöre. Unter diese Rubrik gehören noch 43 Arien, einzelne italienische Duett's und Terzett's mit Orchesterbegleitung.

IV. Instrumentalmusik mit großem Orchester.

33 Symphonieen und 15 Opern-Ouverturen.

V. Concertmusik.

29 Concerte für das Pianoforte; 5 Violin-Concerte; 6 Concerte für das Waldhorn; 1 Concert für das Fagott und 1 Concert für das Clarinett. 41 Divertissements (**concerti grassi**) für das Orchester und Harmoniemusik. Einige derselben haben bis zu 16 Stimmen. Außerdem eine Menge Solo's und Variationen für das Piano mit und ohne Orchester; Concertante's für zwei Claviere; Solo's für die Violine, das Violoncelle, die **Viola da gamba**, die Flöte u. s. w.

VI. Kammermusik.

10 Violin-Trio's, von denen nur eines gekannt ist; 28 Quartett's und 8 Quintett's für die Violine; 23 Trio's, 5 Quartett's und eine Menge Sonaten und andere Piecen

zu zwei und vier Händen für das Clavier; zwei Quintett's, halb für Saiten- und halb für Blasinstrumente; ein Quintett für die Harmonica mit Begleitung der Flöte, der Oboe, der Bratsche und des Violoncell's.

VII. Nicht dramatische Vocalmusik.

16 drei- und vierstimmige Kanon's, mehrere Cantaten und eine Sammlung italienischer und deutscher Lieder, 30 an der Zahl, die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommen sind.

VIII. Tanzmusik.

Menuett's, Walzer, Ländler, Contretänze und Allemanden.

IX. Militairmusik.

Märsche, Trompeterstückchen und andere Piecen für Trompeten und Pauken für die Reiterei.

X. Serenaden-Musik.

Ein Notturno, als Violinquartett arrangirt und ein musikalischer Spaß, in welchem Mozart sich darin gefiel, die Straßenmusikanten nachzuahmen. Dieses Stück ist für zwei Violinen, eine Bratsche, zwei Hörner und einen Baß.

XI. Zum Unterrichte bestimmte Musik.

Solfeggien, leichte Sonaten und Sonatinen; Kanon's und einzelne Fugen; Studien und Uebungen des Contrapunctes; eine kurz gefaßte Generalbaß-Schule, die Mozart für eine Nichte des Abtes Stadler schrieb.

XII. Arrangirte Musik.

Der Messias, Acys und Galathea, Cäcilia und das Alexandersfest, sämmtlich Werke von Händel.

Eine sehr große Anzahl dieser Compositionen ist noch nicht veröffentlicht worden. Diejenigen, von welchen der Componist selbst ein chronologisches Register mit Angabe ihres Stoffes führte, fangen erst mit dem 9. Februar 1784 an und gehen bis zum 15. November 1791. Dieser selbst geschriebene Katalog umfaßt 145 Nummern. Der übrige Theil schließt alles Das ein, was man bis jetzt veröffentlicht hat und Alles, was man in Manuscripten von früheren Werken Mozart's, vom Jahre 1764 an, hatte sammeln können. Nichts beweis't aber, daß diese Sammlung schon ganz vollständig ist, und man hat sogar allen Grund, das Gegentheil zu glauben, wie wir bald sehen werden.

Außer den vollendeten Werken haben sich in den hinterlassenen Papieren Mozart's verschiedene Projecte und Fragmente von Werken aller Art, 95 an der Zahl, vorgefunden. Der Abt Stadler hat davon ein Inventarium, mit Erläuterungen und Bemerkungen begleitet, verfertigt. Das war die ganze Erbschaft. Mit Inbegriff dieser unvollendeten Werke würde sich, nach Herrn v. Nissen, als Totalsumme der Compositionen Mozart's die Zahl 800 und darüber ergeben. Wenn man nur die vollendeten Werke zählen wollte, so müßte man erstens in Betracht ziehen, daß Mozart nicht immer die aus Gefälligkeit und unentgeldlich seinen Freunden gefertigten Stücke in den eigenhändigen

Katalog eintrug; zweitens, daß es ihm nie an Freunden, so wie an Gefälligkeit in dieser Hinsicht fehlte; und drittens, daß viele dieser Piecen nicht veröffentlicht und unbekannt in den Händen ihrer Besitzer geblieben sind; wodurch in Betracht der Wichtigkeit und des Umfangs einiger dieser Fragmente, die von Herrn v. Nissen angenommene Schätzung nicht nur erreicht, sondern sogar noch übertroffen würde. Unter den Werken, welche weder der eine noch der andere Theil des Katalogs aufführt, befinden sich sogar einige, von welchen wir im ersten Bande zu sprechen Gelegenheit fanden. So finde ich zum Beispiel das Concertante nicht, welches Mozart 1784 für die Signora Strinasacchi componirt hatte, noch die schönen Duo's für Violine und Bratsche, welche er für den kranken Michael Haydn gemacht und unter dessen Namen dem Erzbischof von Salzburg überreicht hatte, und eben so wenig das gekehrte Quartett, die Fuge genannt, welches längst veröffentlicht worden ist. Auch treffe ich nirgends die Chöre und Zwischenacte, die zu dem Drama: König Thamos in Aegypten, componirt worden waren, welche Arbeit man in das Jahr 1783 wird datiren dürfen, und welche man den erhabensten Schöpfungen Händel's und Gluck's gleichstellt. Herr v. Nissen sagt uns, daß diese Musik Kirchentexten angepaßt worden sey, und daß man sie noch in Prag bei feierlichem Gottesdienste als Graduale und Offertorien executire. Endlich findet sich selbst das Requiem nicht in dem eigenhändigen Kataloge eingetragen. Neue, bis jetzt ganz unbekannt gebliebene Werke scheinen ganz neuerdings entdeckt

worden zu seyn. Die Leipziger Zeitung hat unter Anderm von einer Oper von Mozart *La Villanella rapita* (das geraubte Landmädchen) gesprochen, die ihm nie zuvor Jemand zuerkannt hatte. In dem eigenhändigen Kataloge steht nur unter'm November 1785 ein Quartett für die Oper *La Villanella rapita* eingetragen. Aber ob dieß eine zur Arbeit eines andern Meisters hinzugefügte Piece ist, was als sehr wahrscheinlich erscheint, oder ob sie einer nicht erschienenen Partitur Mozart's hinzugefügt wurde, oder ob es ein Fragment einer seiner nicht vollendeten Opern ist, von denen Gerber spricht, ohne aber deren Titel zu bezeichnen, vermag ich nicht zu entscheiden*).

---

*) Eine dieser Opern, *Zaide*, ist ganz vor Kurzem veröffentlicht worden. Herr André in Offenbach hatte die Partitur mit den anderen von Mozart hinterlassenen Manuscripten gekauft, wie er es selbst in seiner Vorrede zur *Zaide* sagt. Er fügt weiter hinzu, daß all' seine Nachforschungen, herauszubringen, zu welcher Zeit diese Oper geschrieben worden, wer der Verfasser des Textes sey, u. s. w. u. s. w. ganz vergeblich gewesen seyen. Er meint, das Werk sey mit Ausnahme der Ouverture und des letzten Finale's, welche beide fehlen, vollendet gewesen, welches André, durch eine Ouverture und ein Finale nach seiner Art ergänzt hat, damit Nichts fehle. Das ist in der That wunderbar. Wie kam es aber, daß Herr André in Offenbach, der seit dem Jahre 1799 Besitzer einer nicht veröffentlichten und gänzlich unbekannten Oper Mozart's gewesen ist, mit deren Herausgabe bis zum Jahre 1838 gewartet hat? Das findet Herr André nicht für gut uns mitzutheilen.

Zaide zählt im Clavierauszuge 117 Seiten und 16 Musiknummern, die Ouverture und das Finale des Herrn André nicht mit inbegriffen. Was den Text betrifft, so fehlte dieser Anfangs ganz, weil das Buch, wenn je eines vorhan-

Dieser Art ist der Katalog der Werke Mozart's beschaffen, und er erwartet noch seine Vervollständigung. Man messe das Leben des Musikers mit diesem riesenhaften Documente. Achthundert Compositionen, von denen einige Hefte von 600 Seiten füllen, und welche nur für eine Nummer zählen! Ziehen wir von dieser Totalsumme die Versuche der Kindheit, die Arbeiten der ersten Jugend, die vernachlässigten und mittelmäßigen Producte ab, so bleibt doch zur Ausfüllung der 12 Rubriken des Katalogs eine Menge von Musterwerken in allen Gattungen der Musik; entweder eine gelehrte und gewissenhafte Arbeit bei der arrangirten Musik; oder wenigstens bei den untergeordneten Gattungen, das Verdienst einer voll-

---

den war, sich nicht vorfand, und weil außer der Abgabe eines Dialogs in Prosa auch viele Verse unter den Vocalstimmen fehlten. Man glaubte aber an den Fetzen des poetischen Textes zu erkennen, daß das Sujet der *Zaide* dasselbe seyn müsse, wie das in der Entführung. Auf dieses hin schrieb ein Dichter Namens Carl Gollmick ein neues Drama nach dem Plane von Belmonte und Constanze, füllte die Lücken des poetischen Textes aus und versah die Oper *Zaide* mit Allem, was sie brauchte, um in Scene gesetzt werden zu können. Das war, wenigstens dem Publicum gegenüber, eine überflüssige Arbeit, wie mir scheint. Ich zweifle nicht daran, daß *Zaide* ein authentisches Werk ist, das aber aller Wahrscheinlichkeit nach aus derselben Zeit wie *Sylla* und *La belle jardinière* herstammt, und heut' zu Tage keine Darstellung zuläßt, obgleich es in zwei Hinsichten sehr interessiren kann, sowohl als historische, wie als biographische Studie. Es könnte zwar noch eine dritte Beziehung geben, aber diese kann nur Herrn André von Offenbach und seine Mitbrüder interessiren. Der Clavierauszug der *Zaide*, die Niemand singen noch spielen will, kostet den doppelten Preis, um den man den Clavierauszug des Don Juan kaufen kann.

kommenen Uebereinstimmung mit ihren respectiven Bestimmungen; denn selbst bis auf den Ländler und das Wiegenlied herab trifft man Compositionen, welche Muster ihrer Gattung sind. Achthundert Werke in einem Leben von fünfunddreißig Jahren, von dem die ersten acht nicht zählen, von welchem die Reisen zwei Drittheile in Anspruch genommen und in die sich auch noch die Geschäfte des Unterrichts und die weltlichen Zerstreuungen theilten; ein Leben, in welchem kaum mehr Raum übrig zu seyn schien, als selbst der unermüdlichste Mensch zu seiner Ruhe unumgänglich nothwendig hat! Statt dieser Ruhe findet man aber eine ganze musikalische Bibliothek, eine Universalbibliothek!

Wie soll man die materielle Möglichkeit dieser wunderbaren Fruchtbarkeit mit der Lebensweise Mozart's, der nichts weniger als viel zu Hause war und mit seinen vielen verschiedenartigen Beschäftigungen in Einklang bringen. Die Morgen gehörten den Schülern; die Abende den Einladungen, dem Theater, den Concerten und Gesellschaften von Freunden. Für die Composition blieben demnach nur die frühesten Morgenstunden und die Nacht. Mozart stand sehr frühzeitig auf und doch arbeitete er aus Gewohnheit und mit besonderer Vorliebe Nachts, wenigstens sah man ihn zu dieser Zeit am Häufigsten an seinem Schreibtische oder an seinem Piano. Wie Schiller, so fand auch unser Heros, daß die äußere Ruhe, die Einsamkeit, das Verschwinden der sichtbaren Welt und der Zustand nervöser Begeisterung, welche das Entbehren des Schlafs hervorbringt, mächtige Vehikel für die Inspiration seyen. Er wendete über-

dieß, wie der Dichter andere Reizmittel an, die der Gesundheit nicht weniger verderblich waren. Man könnte also wohl mit gleichem Rechte auf alle beide die Verse Goethe's auf das frühzeitige Ende seines hochberühmten Freundes anwenden:

> Er wendete die Blüthe höchsten Strebens
> Das Leben selbst, an dieses Bild des Lebens.

Nichtsdestoweniger würde die ungeheuere Zahl von 800 Werken, die in so wenigen Jahren geschaffen wurden, stets unerklärbar bleiben, wenn Mozart nur an seinem Piano, oder mit der Feder in der Hand, oder wenn er von allen anderen Geschäften frei gewesen, gearbeitet hätte. Allein die Auflösung des Räthsels liegt darin, daß er Tag und Nacht, Morgens und Abends, bei Tisch und im Wagen, allein oder in Gesellschaft, bei der Flasche und während der Pein des Lehrens der Tonleiter componirte und stets componirte. Man wird sich auch erinnern, daß ein großer Theil der *Clemenza di Tito* auf dem Wege nach Prag vollendet wurde; daß mehrere Stücke im Don Juan bei'm Kegeln entstanden, und daß ein Quintett in der Zauberflöte zuerst unter obligater Begleitung von Carambolagen die Phantasie des Schöpfers desselben füllten. Hören wir zu weiterer Bestätigung in dieser Beziehung eine Erzählung, in welcher die kostbarsten Einzelnheiten mit einer Natürlichkeit dargelegt sind, welche keinen Zweifel über die Glaubwürdigkeit des Erzählenden zulassen. Wir verdanken sie Sophie Weber, derselben, welche man in dem großen Processe des Requiem's hat figuriren sehen.

„Ich sah meinen Schwager immer guter Laune, aber selbst in der besten sehr nachdenkend, einem dabei scharf in's Auge blickend, auf Alles, er mochte heiter oder traurig seyn, überlegt antwortend, und doch schien er dabei an ganz etwas Anderem tiefdenkend zu arbeiten. Selbst wenn er sich in der Frühe die Hände wusch, ging er dabei im Zimmer auf und ab, blieb nie ruhig stehen, schlug dabei eine Ferse an die andere und war immer nachdenkend. Bei Tische nahm er oft eine Ecke seiner Serviette, drehte sie fest zusammen, fuhr sich damit unter der Nase herum und schien in seinem Nachdenken Nichts davon zu wissen, und öfters machte er dabei noch eine Grimasse mit dem Munde. Seine Hände und seine Füße waren beständig in Bewegung, er spielte immer mit Etwas, z. B. mit seinem Hute, in seiner Tasche, mit seinem Uhrbande, mit Tischen und Stühlen gleichsam Clavier, u. s w. u. s. w." Diese Erzählung bedarf keines Commentars. Andere Zeugen setzen hinzu: „Wenn Mozart allein, oder mit seiner Frau, oder auch mit anderen Leuten zusammen war, deren Gegenwart ihm keinen Zwang auferlegte, so hatte er die Gewohnheit zu trällern und selbst mit lauter Stimme zu singen, ohne daß er es wußte. Sein Gesicht bedeckte sich dann mit brennender Röthe und er duldete nicht, daß man ihn in diesen Momenten störte." Die Umstände, an die ich so eben erinnert habe, wie die mit dem Billard und Kegelspiele beweisen, daß selbst die geräuschvollsten Zerstreuungen den Faden seiner Ideen nicht immer zu unterbrechen vermochten. Man darf aber ebenso wenig glauben, daß bei Veranlassungen dieser Art Mozart sich dar-

auf beschränkt habe, die Motive oder die Hauptgedanken des projectirten Werkes zu suchen, und daß er die Arbeit der Entwickelung und Instrumentirung derselben auf gelegenere Zeit aufsparte. Nein, er trennte bei'm Componiren die Details nie von dem Ganzen. Er arbeitete Alles im Großen aus, wie es, glaube ich, alle großen Contrapunctisten machten.. Sobald ein Gedanke in ihm aufstieg, so erfaßte er ihn sogleich in allen seinen Folgerungen und in seinem ganzen harmonischen Geleite. Der Gesang, der Baß, die Mittelstimmen, Alles ertönte in seinem Kopfe, zuerst verwirrt, dann mit zunehmender Genauigkeit, je mehr die Seele Ohr wurde. Alles entstand zu gleicher Zeit, combinirte und entwickelte sich ohne Verwirrung, ordnete sich nach den Regeln der Modulation und des Contrapunctes, und theilte sich zwischen den Gesangs- und Orchesterstimmen, wie vermöge einer ästhetischen Nothwendigkeit, eines außerordentlichen Instinctes, der sich aber nie über das Schöne täuschte.

Man wird mich ohne Zweifel fragen, wie ich es angestellt habe, um auf diese Weise in das Geheimniß der geistigen Operationen einzudringen, deren Resultat Mozart's Musik war. Er selbst hat uns über dieses Geheimniß aufgeklärt, und zwar in einem Briefe, den die Leipziger musikalische Zeitung vor vielen Jahren schon veröffentlicht hat. Ich bedauere sehr, daß das Blatt nicht mehr in meinen Händen ist, welches ihn enthält; aber seinen Inhalt hat mein Gedächtniß bewahrt, und ich bin fest überzeugt, dessen Sinn, wenn auch mit anderen Worten, getreu wieder gegeben zu haben. Mozart sagt darin noch weiter, daß der

Moment des lebendigsten Genusses für ihn der gewesen sey, wenn er das vollendete Werk zum ersten Male in Gedanken, mit allen seinen Stimmen und allen seinen Einzelnheiten so deutlich gehört habe, als wenn es wirklich aufgeführt würde. Der Brief ist an einen Schüler gerichtet, der unter Anderem wissen wollte, warum der Styl seines Meisters so sehr von dem aller anderen Componisten abweiche. Mozart erwiderte darauf: „Man könnte mich ebenso gut fragen, warum meine Nase mir und nicht einem Andern gehöre."

So unzweifelhaft dieser Brief ist, so bedarf es dennoch seines Zeugnisses nicht, um sich die Ueberzeugung zu bewahren, daß Mozart seine Werke im Ganzen ausarbeitete, was ihr Bau dem Auge und dem Ohre jedes Musikers bis zur Evidenz beweis't; und daß er sie sodann im Kopfe vollendete, beweisen die Fac-Simile's seiner Entwürfe, die mit einer Reinlichkeit geschrieben und mit einer Genauigkeit ausgeführt sind, daß man sie für in's Reine geschriebene Copieen halten könnte. Ich bemerke im Vorübergehen den Unterschied, welcher in dieser Beziehung zwischen Mozart und Beethoven besteht, dessen Manuscripte unleserlich sind. So natürlich die Arbeit des ersten Gedankens oder des ersten Entwurfs dem Einen zu seyn scheint, ebenso sehr scheint der Andere die Gewohnheit gehabt zu haben, seine Conceptionen einer sorgfältigen Ueberarbeitung unterwerfen zu müssen. Daraus entstand die zweifache Klippe, welche die beiden Meister nicht immer zu vermeiden wußten. Mozart, der sich auf seine beispiellose Leichtigkeit des Arbeitens ver-

ließ, wurde zuweilen in den Werken von geringerer Wichtigkeit, welche er so leicht hinwarf, trivial. Beethoven, der stets darauf ausging, etwas Neues und Außerordentliches zu suchen, was sich nicht immer mit dem Schönen in Einklang bringen läßt, wurde dadurch immer bizarrer und verdarb sich am Ende seine eigene Arbeit*).

Ein ganz specielles Gesetz der Organisation Mozart's lehrt uns die Ursache dieser fortgesetzten und unwillkürlichen Arbeit des Geistes kennen, welche die merkwürdigen, oben angeführten Beweise belegen. Von der Natur hatte er das liebevollste Herz und die erregbarsten Sinne erhalten, dabei war aber sein ganzes Wesen der Art beschaffen, daß er keine seiner Fähigkeiten ohne einen mehr oder minder directen Antheil seines musikalischen Organs auszuüben vermochte. Jedes Ereigniß, das ihn berührte, jeder nur etwas lebhafte Eindruck von Außen, erweckten sympathetische Saiten des Schatzes von Harmonie, den er in seinem Innern bewahrte, und von dem aus sogleich die Thema's sich bildeten, welche der Impuls des Augenblicks erweckt hatte. Zeigte sich zum Beispiel eine, von einer lieblichen Frühlingssonne erleuchtete schöne Landschaft Mozart auf seinen Reisen, so betrachtete er sie zuerst mit stummer Bewunderung; seine sonst so ernsten und gedankenvollen Züge hellten sich auf; sein inneres Orchester fing an zu spielen; das Echo desselben trat auf seine Lippen und mit funkelnden Augen rief er endlich aus: Ach, wenn ich dieses Thema auf dem Papiere hätte!

---

*) Was seine letzten Violinquartett's beweisen.

Sobald der Rapport des Objectes zu dem Individuum angefangen hätte, sich mit der Form zu bekleiden, die ihm definitiv verbleiben sollte, ich meine damit, wenn die durch die Wirklichkeit hervorgebrachten Eindrücke sich in musikalische Bilder auflös'ten, vergaß Mozart das Object und dachte nur noch an das Bild. Dadurch kann man vollkommen begreifen, warum er, trotz seines entzündbaren Temperaments und seiner ungemeinen Empfänglichkeit, doch eigentlich keine wirkliche Leidenschaft außer der Musik hatte. Dagegen hatte er viele Liebhabereien, welche alle zusammen zur Nahrung und zum Gegengewichte dieser einzigen Leidenschaft dienten. Er liebte das weibliche Geschlecht, eine gute Tafel, den guten Wein, das Billard, die Canarienvögel, das Reiten, den Tanz und was weiß ich Alles. Als Schüler des ältern Vestri's that er sich auf sein Tanzen und ein schönes Bein etwas zu gut. Man sagt auch, daß er als Arlequin und Pierrot, das seine Lieblingsmasken waren, sich ausgezeichnet habe. Alle diese Genüsse, denen er sich gern hingab, dienten, wie wir sagten, seiner einzigen Leidenschaft als Nahrung und Gegengewicht; als Nahrung, insofern sein musikalisches Organ auf seine übrigen Fähigkeiten eine Gewalt der Assimilation übte, welche alle andere in ihm concentrirte, so daß auf diese Weise die Freuden und Leiden, das ganze Gefühls- und Geistesleben des Künstlers zum Besten der Kunst mit beitrugen. Andererseits mußte eben diese Leidenschaft durch Mittel irgend einer Art bekämpft werden, wenn ihr Uebermaß nicht schnell tödtlich wirken sollte. Tag und Nacht von dem Dämon der Inspiration besessen und unfähig

ihm den Widerstand eines festen Willens entgegenzusetzen, der ihm gänzlich fehlte, suchte Mozart ihm auf Augenblicke zu entfliehen, was ihm aber nicht immer gelang, mochte er zu Fuß seyn oder zu Pferde sitzen.

Zerstreuungen aufzusuchen war demnach ein so gebieterisches physisches Bedürfniß für ihn, daß er es um jeden Preis befriedigen mußte, wenn er nicht zu Grunde gehen oder in Wahnsinn verfallen wollte. Das ist so wahr, daß, je mehr die Leidenschaft oder die Wuth der Arbeit sich in ihm vermehrten, und diese nahmen immer mehr zu, in demselben Verhältnisse auch das Bedürfniß, sich zu zerstreuen, sich in ihm vermehren mußte. In seiner ersten Jugend scheint Mozart vernünftiger, geordneter, haushälterischer gewesen zu seyn, als während der letzten sieben oder acht Jahre seines Lebens, zu einer Zeit also, in welcher die Meisterwerke eines um das andere aus seiner classischen Feder flossen, und in der die fortgesetzten erhabenen Inspirationen ihm endlich häufige Ohnmachten zuzogen.

Dadurch, daß Mozart abwechselungsweise aus dem exaltirten und fast fieberhaften Zustande, welcher im Gefolge des Schaffens von Meisterwerken sich vorfindet, in den der Berauschung überging, welchen die geräuschvollen Zerstreuungen und die sinnlichen Genüsse verschaffen, und sich gewissermaßen von einem Excesse durch einen entgegengesetzten Exceß erhielte, so konnte er nie den Schlummer der Seele, die Trägheit des Körpers, das far und sentir niente (das nichts Thun und nichts Fühlen), die lange Weile kennen lernen; lauter Dinge, über die wir uns so sehr gegen uns selbst beklagen, und die

so trefflich dazu dienen, um unsere schwache Maschine ausruhen zu lassen. **Mozart** nützte auf diese Weise nach und nach alle Spannkraft seiner gebrechlichen Organisation in der Verfolgung des Schönen ab, zu welchem er sich bald auf den feurigen Flügeln der Extase aufschwang, und das er bald in den gelehrtesten Tiefen der Berechnung suchte. Wenn er ermüdet war, so trachtete er an der Quelle der Genüsse seinen Durst zu löschen, und er trank auch den Tod aus dieser Quelle. Die Erschöpfung kündigte sich schon mit dem dreissigsten Jahre an. Allmälig versank **Mozart** in eine Art von schwarzer Hypochondrie, die ihn bald mehr, bald weniger quälte, seinem Humor aber keinen Eintrag that, sobald der Anfall vorüber war; welcher jedoch, wunderbarer Weise, seine bereits übermässige Thätigkeit noch mehr anspornte und ohne Zweifel die moralische Ursache seiner erhabensten Schöpfungen wurde.

Wer kennt nicht **Schiller's** Theilung der Erde. Zeus sagt zu den Menschen: ich gebe euch die Welt; kommt und theilt sie brüderlich unter einander. Alle kamen herbei, der Landmann, der Kaufmann, der Edelmann, der Priester, der König. Jeder nahm seinen Antheil. Erst als die Welt schon vertheilt war, kam der Dichter. Warum kommst Du so spät, wenn ich Dir Nichts mehr geben kann?

„Mein Auge hing an Deinem Angesichte,
An Deines Himmels Harmonie mein Ohr;
Verzeih' dem Geiste, der von Deinem Lichte
Berauscht, das Irdische verlor."

Das hiess sich wenigstens als Dichter entschuldigen. Zeus,

entzückt, von einem Sterblichen die wahre Sprache der Götter reden zu hören, erwidert ihm darauf: wohlan, da die Erde vergeben ist, so schwinge Dich, so oft es Dir gefällt, zu mir in meinen Himmel auf.

Niemand machte häufigern Gebrauch von dem den Söhnen Apollo's von Jupiter zugestandenen Vorrechte. Er begnügte sich nicht damit, sich nur zuweilen an den Hof der Götter aufzuschwingen, sondern er schlug seine bleibende Wohnung daselbst auf. Darf man sich nach diesem noch verwundern, daß er auf dieser Welt hienieden Alles vernachlässigte, was einer Industrie gleich sah. Jeder meiner Leser war, wie ich denke, auch schon einmal wenigstens in seinem Leben in den Olymp zugelassen; Jeder hat schon seine Augenblicke gehabt, in denen er über eine Sache, eine Idee, eine Person, für die er geschwärmt hat, das Irdische vergaß. Dann befand auch er sich im Olymp, Jupiter gegenüber. Zwischen uns und Mozart ist aber nur dieser eine kleine Unterschied, daß wir den Gott der Götter sehr selten sahen, Mozart aber immer mit ihm zusammenlebte. Für uns haben die Gunstbezeugungen Jupiter's meistens Nichts als Täuschungen und Spöttereien zur Folge. Die Klügeren merken dieß bald und ziehen sich in ihre Schaale zurück, gleich der Schnecke, die zur Unzeit ihre Hörner herausgestreckt hat. Für Mozart aber war es eine Reihenfolge herrlicher, himmlischer Geschenke, welche den Dichter hundertfach dafür entschädigten, daß er von der Theilung auf Erden ausgeschlossen worden war.

Wenn man Mozart's Charakter nach allen Seiten hin

studirt, so glaubt man auch weniger das Bild eines Individuums, als den Typus des generischen Charakters darin zu erkennen, den man jener Classe von Menschen zuschreibt, welche Gott zu Dichtern oder Künstlern bestimmt hat. Eine ungemeine Gleichgiltigkeit gegen das Positive; eine unaussprechliche Verachtung gegen alle Weltklugheit, oder vielmehr eine vollendete Unkenntniß ihrer Maximen; eine rücksichtslose Freimüthigkeit, weil sie kein Interesse kennt, irgend Etwas zu verbergen; eine blinde Freigebigkeit, weil sie den Werth dessen nicht kennt, was sie gibt und nie die Folgen berechnet, denen sie sich aussetzt; endlich, als Folge von all' diesem eine unverbesserliche Anlage, sich bei jeder Gelegenheit betrügen und hintergehen zu lassen. Diese Eigenschaften, schlimmer als Laster in den Augen eines Mannes von Welt, obgleich sie oft Nichts als das Unterpfand des poetischen Berufs sind, fanden sich im höchsten Grade bei Mozart vereinigt, und zwar aus dem Grunde, weil nie Jemand so sehr Dichter wie er war. Wir müssen aber einen Zug beifügen, der ihm allein eigen ist und der selbst die abstracte Idee oder das Ideal übertrifft, das man sich gewöhnlich von dem Charakter von Seinesgleichen entwirft. So gleichgiltig man gewöhnlich die poetischen Gemüther gegen ihre positiven Interessen hält, so gibt es doch eines, welches sie immer und zwar in hohem Grade beschäftigt. So sehr sie nur für die Zukunft zu leben scheinen, so sieht man sie doch auch mit eifrigem Streben den Ruhm in der Gegenwart aufsuchen, und dieser Wunsch ist stets als eines der edelsten Attribute ihrer Künstler- und Dichternatur angesehen worden. Ueber-

dieß führt in allen Ständen und in dem des Musikers mehr, als in irgend einem andern, der Ruhm, das heißt der Beifall der Mehrzahl, zum Wohlstande; und da der Wohlstand die Folge des Ruhmes ist, so ist es wahrscheinlich, daß die eifrigsten Gäste des Olymps sich stets gutwillig darein ergeben werden, der Sache zu Liebe seine Wirkung hinzunehmen. Bei Mozart war es aber gerade umgekehrt. Er hätte recht gern die Wirkung angenommen, aber die Sache widerte ihn an; es war dieß aber nicht sowohl der Ruhm bei seinen Zeitgenossen, sondern die Mittel, mit denen derselbe erworben wird; was am Ende auf Eins herauskommt, denn wer den Zweck will, muß auch die Mittel dazu wollen. Hofmeister, sein Verleger, ließ sich in seiner kaufmännischen Correspondenz mit den Worten gegen ihn vernehmen: „Schreib' populärer, sonst kann ich Nichts mehr von Dir drucken und bezahlen." Worauf ihm Mozart erwiderte: „Nun, so verdien' ich Nichts mehr und hungere, und scher' mich doch den Teufel darum!"

Wir kennen noch einen andern Musiker, der die Popularität verachtete und nur zur Befriedigung seines Gewissens arbeitete; aber dieser Musiker, der große Bach, konnte, ohne seinen Interessen zu schaden, der Mode Trotz bieten. Er hatte eine ruhige, sichere, ehrenvolle Anstellung, die ihm hinreichend eintrug, um sich und seine zwanzig Kinder zu ernähren. Unabhängig in dieser Hinsicht von dem Publicum, entzog ihn auch die Gattung seiner Arbeiten der Competenz gewöhnlicher Richter. Mozart hing aber ganz von dem Publicum ab, das ihm seinen täglichen Lebensun-

terhalt reichte; er arbeitete für das Theater. Dem Publicum zu gefallen oder nicht, war für ihn die Frage Hamlet's: to be or not to be (Seyn oder Nicht-seyn), und da er seine Opern in der Absicht schrieb, daß sie gegeben und gehört würden, so begriff er wohl, daß er dem Geschmacke seiner Richter gehorchen oder zu seyn aufhören müsse. Unglücklicherweise trug das Naturell, oder wenn man will, das Gewissen des Künstlers über die Dringlichkeit der Lage den Sieg davon. Mozart strengte seinen Genius an, so wenig als möglich zu gefallen, was ihm auch vollkommen gelang.

Was hätte er nicht darum gegeben, wenn er sich der verhaßten Sklaverei hätte entziehen können, in welche ihn seine ungewisse Lage versetzte. Lange Zeit bemühte er sich um eine erste Capellmeisterstelle an irgend einem deutschen Hofe. Mit gesicherten Existenzmitteln und dem Commandostabe in der Hand, hätte er seinem Publicum die Gesetze vorgeschrieben, statt daß dieses ihm welche auferlegte, und er hätte ihm das Schöne auferlegt, gleichwie Andere, welche den Ton angeben, ihm Mittelmäßiges auferlegen. Ist es nicht sehr merkwürdig zu sehen, auf welche Art er sich benahm, um an das Ziel seiner Wünsche zu gelangen. In München besucht er den Intendanten Grafen v. Seau und sagt zu ihm: „Es geht Ihnen hier wirklich ein rechter Compositeur ab; ich glaube daher Ihnen einen Dienst zu erweisen, wenn ich Ihnen den meinigen anbiete.“ In Wien beglückwünscht ihn ein Monarch, der die Musik liebt und sich für einen Kenner hält, über den Erfolg der Entführung; doch setzt er hinzu: „Gewaltig viel Noten, lieber Mozart.“

„Gerade so viel, Ew. Majestät, als nöthig ist.“ In Berlin fragt ihn der König, was er von seiner Capelle halte, die eine enorme Summe kostete und auf welche Se. Majestät ebensowohl, weil dieselbe Geschmack daran fand, als aus Eigenliebe, sehr viel hielt. „Es sind sehr viele Künstler darin, das ist wahr; aber wenn sie beisammen sind, könnten sie es besser machen.“ Unser armer Mozart fand weder in München, noch in Wien, noch in Berlin eine Anstellung. Dabei glaube man aber ja nicht, daß er, wenn er so sprach, sich anstellte, aufrichtiger zu seyn, als es sich gehörte. Es war kein Schatten von Verstellung in ihm. Wenn er sich so aussprach, so meinte er Nichts zu sagen, was nicht ganz passend, ganz am rechten Orte wäre und was ihm nicht im Geiste Derer nützen müßte, die ihn hörten. Er sagte immer die Wahrheit, aus demselben Grunde, aus welchem die Kinder sie sagen, weil sie den Nutzen der Verstellung und Unwahrheit nicht kennen.

Bei so weniger Rücksicht auf den Geschmack des Publicums und einer so gar nicht hofmäßigen Sprache an den Höfen der Fürsten hätte Mozart wenigstens eine dritte Macht für sich gewinnen sollen, von welcher vorzugsweise das Glück seiner Werke für das Theater abhing; wir meinen damit die italienischen Sänger. Ach, diese große und despotische Macht brachte er aber gerade am Meisten gegen sich auf. Die jetzt noch bestehenden Ursachen des Widerwillens dieser Sänger gegen Mozart's Musik sind zu allgemein bekannt, als daß es nöthig wäre, sie auseinander zu

setzen. Es wird genug seyn, wenn man sagt, daß diese Musik ihnen zum großen Theile die Mittel raubte, denen sie gewöhnlich ihren Erfolg verdankten, und dagegen Kenntnisse in der Musik und dramatische Talente von ihnen verlangte, die man selten bei ihnen traf. Es geschah auch deßhalb, was Mozart wohl hätte voraussehen sollen. Die Künstler behandelten ihn in ihrem Unwillen als Feind und Rebellen, sie thaten ihr Möglichstes ihn da zu verderben, wo sie ihn zu singen genöthigt waren, nämlich in Wien; in Italien aber, wo sie die unumschränkten Herren waren, hätten sie es nicht geduldet, daß man ihnen diese verhaßte Musik zumuthe, die überdem ebensosehr der Nationalgeschmack abwies. Aus diesen Gründen geschah es, daß Mozart trotz seines großen Ruhms und seiner frühzeitigen Triumphe in Mailand doch nie eine Bestellung von einer italienischen Direction erhielt, seitdem die Manier des Componisten des *Mitridate* nach und nach in die des *Figaro* und *Don Giovanni* ausgeartet war.

Da die Sachen einmal so standen, so wäre Mozart nur um so mehr freie Zeit übrig geblieben, für das lyrische Theater seiner Nation zu schreiben, dessen Gründer er in gewisser Art gewesen war. Die Entführung hatte in Deutschland Glück gemacht und die einheimischen Künstler hatten nicht dieselben Gründe wie ihre italienischen Mitbrüder, Mozart's Opern zu hassen. Sie waren bei Weitem weniger Virtuosen und verstanden die Musik besser; welcher Ursache soll man also das Vergessen zuschreiben, in welchem Deutschland den einzigen nationalen dramatischen Componisten schmach-

ten ließ, den es außer Dittersdorf gab*)? Es ließe sich mehr als ein Grund dafür auffinden; ich will mich aber auf den beschränken, der mir als der entscheidendste erscheint. Die deutsche Oper bestand damals nur in dem Zustande des Embryo. Keiner der eingeborenen großen Meister vor Mozart hatte es für gut gefunden, für das einheimische Theater zu arbeiten. Die Opern Händel's, Gluck's, Hasse's und Graun's waren auf italienische Texte componirt worden; mehrere auf französische und englische Texte. Andererseits befand sich die Theorie des musikalischen Drama's bei den Deutschen noch in der Einfalt der Kindheit; die Textmacher suchten den Gesang gewissermaßen zu entschuldigen; sie ordneten nämlich den Gang der Handlung so an, daß der Sänger zu singen aufgefordert wurde, oder daß er in sich selbst eine Veranlassung fand, dieß zu thun, ohne daß die Wahrscheinlichkeit darunter Noth litt. Daraus entstand eine Komödie mit kleinen Arien (Operette), die ihrer Gattung nach noch unter dem Vaudeville stand. Dann gab es noch Feenopern, ganz gemeine Possen, die meistens einer Volkssage entnommen, mit nationalen Liedern und Tänzen ausgestattet wurden, und die man die Wiener Art hieß. Gleich den guten Componisten weihten die guten Sänger des Landes ihre Talente ebenfalls nur der italienischen Oper. Es war also ganz natürlich, daß die wahren Musikfreunde kein anderes Schauspiel als diese kann-

---

*) Dittersdorf componirte von 1786 bis 1798 fünfzehn oder sechszehn deutsche Opern. Mozart componirte nur deren zwei, aus Mangel an Veranlassung, nicht des guten Willens.

ten. Die nationale Oper, oder was diese vertreten sollte, überließ man dem Volke. Auf solche Stücke folgte die Entführung, eine Musik, welche abwechselnd melodisch, glänzend, pathetisch und komisch, aber von einer originellen und gelehrten Komik ist. Im Ganzen war das Werk leichter zu verstehen als *Idomeneo* und einige der nachfolgenden Opern Mozart's. Nichtsdestoweniger wich sie so unendlich weit von Allem ab, was die einheimischen Besucher der Oper bis dahin gekannt und geliebt hatten, daß viele Jahre darüber hingehen mußten, bis der Geschmack der Menge sich bis auf den Standpunct dieses Compositionssystems zu heben vermochte. Ehemals glaubte man im Vaterlande eines Bach und Mozart, daß die gute Melodie die sey, welche Jedermann bei'm Herausgehen aus dem Theater mit sich nimmt und singt. Forkel meint dagegen, daß diese Melodieen immer von der gemeinsten Gattung seyen. Nach meiner Ansicht leiden aber diese beiden Regeln zu viele Ausnahmen, als daß sie, die eine wie die andere, als allgemeines Princip aufgestellt werden könnten. *Marlborough* ist eine sehr triviale Melodie, *God save the king* hingegen gar nicht, und doch sind beide in gleichem Grade populär. Mochte es seyn, wie es wollte, die Arien des Belmonte, der Constanze und des Osmin, gehörten nicht unter die, welche Jedermann leicht behält, und noch weniger unter die, welche Jedermann singen kann. Die Kenner erhoben ohne Zweifel das Werk sehr, aber die Theaterdirectoren waren wahrscheinlich anderer Ansicht, nachdem sie ihre Cassire zu Rath gezogen hatten, für sie die untrüglichsten Kritiker.

Es scheint ausgemacht, daß der Geschmack für geringfügige Dinge damals im deutschen Publicum vorherrschte. Der ehrbare Dilettant vom Comptoir und aus dem Laden liebte es auf der Bühne die Ariettchen wieder zu hören, welche ihm seine Tochter mit Begleitung der zwei Accorde, die sie auf ihrer Guitarre oder auf ihrem Spinett mit vier Octaven spielen gelernt hatte, vortrug, und er liebte es weiter, seinem Hannchen oder Gretchen Etwas aus dem Theater nach Hause bringen zu können, wodurch deren Liedervorrath vermehrt wurde. Es war dieß auch die gute alte Zeit, in welcher Jeder mit Entzücken Gellert und Salomon Geßner las. Die Musik aus einer gewissen Zeit ist ein nicht weniger getreuer Spiegel, als die Literatur aus derselben. Geßner und Byron — Hiller und Beethoven — liegt zwischen diesen nicht der ganze Abgrund, welcher die jetzige Welt von der unserer Väter trennt?

Der außerordentliche Beifall der Zauberflöte beweis't durchaus nicht, daß der Geschmack des Publicums von 1782 bis 1791 viel sich verändert hätte. Wir haben es schon im ersten Bande gesehen, und werden es noch mehr sehen, wenn wir an die Analyse dieser Oper gekommen seyn werden, daß die Ehre des Zulaufs weit mehr Schikaneder als Mozart zukam.

Auf diese Weise deckt sich den Nachforschungen des Biographen die von der Vorsehung auserfehene Verkettung von Umständen auf, welche den größten dramatischen Componisten verhinderte, sich ganz der Laufbahn für das Theater zu widmen, welche aus Nothwendigkeit einen universalen

Menschen aus ihm machte und den Weg zum Wohlstande und zu Ehrenstellen dem fleißigsten unter den Musikern versperrte, damit er immer mit demselben Eifer arbeite, durch den doppelten Stachel der Noth und des Genius angetrieben.

Wir bedauern, nicht genau den Ertrag des jährlichen Einkommens Mozart's zu wissen, dessen merkwürdige Eingangsart man oben gesehen hat. In Ermanglung genauer Angaben müssen wir einige zerstreute Details zusammenbringen, die sich in Herrn v. Nissen's Sammelwerke vorfinden, aus welchen man schließen könnte, daß unser Heros ein ziemlich anständiges Einkommen hatte, das aber freilich in Händen, die Jedermann sich öffneten, stets ungenügend war. So erfahren wir, daß ihn seine Wohnung in Wien 800 Gulden kostete, also gerade den Betrag der Pension, die er von Kaiser Joseph, in seiner Eigenschaft als Titular-Capellmeister, ausbezahlt erhielt. Während der schönen Jahreszeit miethete er ein kleines Landhaus und alle Morgen war er gewöhnt, einen Spazierritt zu machen. Von Natur aus schon gastfrei, übte Mozart seine Gastfreundschaft gerade wie ein großer Herr, indem er an seinem Tische Schmarotzer und Spaßmacher fütterte. So qualificirt wenigstens Frau v. Nissen die täglichen Gäste des Hauses, die sie geradezu Blutegel nennt. Die Tisch- und Zechbrüder gefallen einer Hausfrau nie sehr. Endlich befand sich in Mozart's Budget ein Artikel geheimer Ausgaben, deren Geheimniß aber schlecht bewahrt war. „Mozart vertraute seiner Frau Alles an, selbst die kleinen Untreuen, die er sich zu Schulden kommen

ließ; man konnte ihm aber darüber nicht gram werden: er war so gut.“ Und Frau Mozart war ebenfalls so gut, werden alle meine verheiratheten Leser im Chorus ausrufen.

Alle diese edelmännischen Gewohnheiten beweisen, daß Mozart zu leben gehabt hätte, wenn er vernünftiger gelebt hätte. Mit Ordnung und Sparsamkeit, mit der geringsten Kenntniß der weltlichen Angelegenheiten, wäre er, der unermüdliche und rasche Arbeiter, wenn auch nicht gerade zu Reichthum, aber wenigstens zu Wohlhabenheit gelangt. Freilich, wäre er unabhängiger gewesen, so hätte seinen Eifer zur Arbeit sein nicht weniger großer Eifer im Aufsuchen von Genüssen überwogen; er hätte mit Auswahl, er hätte weniger componirt, doch wer weiß, ob er immer mit diesem Feuer und dieser Beweglichkeit der Einbildungskraft componirt hätte, welche der Wechsel einer beengten, unruhigen Existenz, bei der die Einnahmen immer von der Hand in den Mund gingen, ganz gewiß zu unterhalten beitragen mußte. Ein gewisser unsicherer Zustand in den Lebensverhältnissen scheint der Natur des Genius zuzusagen. Ging die Fluth seiner Finanzen hoch, hatte er den Preis einer guten Bestellung eingenommen, hatte ihm ein Concert, in welchem ihm das Publicum nicht ausblieb, etwas Erkleckliches eingetragen, so war er immer zu einem neuen Meisterwerke aufgelegt, dessen Inauguration alle seine Freunde, alle Künstler und Liebhaber anzuwohnen eingeladen wurden. *È aperto a tutti quanti, viva la libertà.* Er sagte dann: *S'io spendo i miei denari, mi voglio divertir.* (Wenn ich mein Geld ausgebe, will ich mich auch unterhalten.) Was diesen Punct

anbetrifft, so ließ es Niemand daran fehlen, denke ich, weder er, noch seine Freunde, noch seine vornehmen Beschützer, die Musikfreunde aus der großen Welt. Gutes Essen und Trinken, italienische, deutsche Sängerinen, Musik von Mozart, von Mozart und den ersten Virtuosen Wien's vorgetragen. Wenn er dann auf diese Weise dem Publicum alles Geld wieder ersetzt hatte, das er von ihm durch die Musikalienhandlungen, im Theater, in den Akademieen auf Subscription und durch die Bezahlung der Marken am Ende des Monats erhalten hatte, dann fing die babylonische Trostlosigkeit bei ihm wieder an, dann mußte unser Amphytrion von allen Seiten entlehnen, versetzen, was versetzbar war, und eben dieselben Freunde zum Auffinden von Geld ausschicken, welche zu ihrem Leidwesen es auf's Neue wieder ihm aufzehren helfen mußten. Diese Wechsel zwischen der guten und schlechten Lage waren entfernt nicht von gleicher Dauer. Das Geld wird nie so schnell verdient, als ausgegeben, wenigstens nicht so schnell wie die Börse unseres Heros, welche keinen bessern Boden als das Faß der Danaiden hatte, und die klingende Münze durchlaufen ließ, statt sie festzuhalten. Warum ist er nicht so alt geworden, um Robert der Teufel noch sehen zu können? Wie hätte er den Versen in der Sicilienne Beifall geklatscht. Ja das Gold ist nur Chimaire, d'rum versteht's zu brauchen fein. Ein Mann, der in der Praxis die Moral des Herrn Scribe so gut anzuwenden verstand, mußte besser wie ein Anderer erkennen, wie schwer es ist, eine Chimaire zu entbehren, welche die erste Bewegkraft der runden Maschine ist.

Ich habe in einem musikalischen Blatte einen Artikel über ein Institut gelesen, welches Verein der Musikfreunde zu Wien heißt. Diese Art von Conservatorium, in welchem mehr als 200 Schüler Unterricht genießen, besitzt eine Sammlung von Notenmanuscripten, kostbaren Büchern und Autographen von fast allen einheimischen Musikern. „Ich betrachtete mir," sagt der Verfasser des Artikels, „mit einem Gefühle von Verehrung und Pietät diese Reliquien der großen Künstler; doch konnte ich nicht umhin, zu lachen, als ich in dem ersten geschriebenen Blatte von Mozart, das mir in die Hände fiel, einen Brief an einen seiner Freunde erkannte, in welchem er sich bitter darüber beklagt, daß er kein Geld habe und diesen bittet, ihm schleunigst mit welchem auszuhelfen." Wer hätte aber auch darüber nicht gelacht?

War endlich unser Heros wieder auf die eine oder die andere Art bei Casse, so fing das Leben wieder von vorne an. Er glich darin in Mangel an Voraussicht und kindischer Sorglosigkeit dem Wilden, der Morgens sein Bett verkauft und Abends darüber weint. Es ist übrigens eine ebenso traurige wie spaßhafte Sache, mit anzusehen, wie seine Freunde, die Künstler und Andere diesen Charakter eines Kindes mißbrauchten. Ich will zwei darauf bezügliche Anekdoten mittheilen, welche man uns für echt verbürgt*). Folgende ist die erste.

Ein gewisser polnischer Graf befand sich in einer der

*) Mozart's Wittwe erzählt sie.

musikalischen Soireen, welche gewöhnlich Sonntags bei Mozart stattfanden. Er schien von dem neuen Quintett für Clavier und Blasinstrumente, das man diesen Tag spielte, ganz bezaubert zu seyn. Nachdem er dem Componisten und Virtuosen seine ganze Bewunderung ausgedrückt hatte, bat der Musikfreund ihn, ihm ein Flötentrio in demselben Style zu componiren. Mozart versprach, sich, sobald er Muße fände, damit zu beschäftigen. Den folgenden Tag erhielt er von Seiten des Grafen ein in den schmeichelhaftesten Ausdrücken abgefasstes Billet, dem 150 Ducaten beigeschlossen waren, als Beweis seiner Erkenntlichkeit für das bei ihm genossene Vergnügen. Es war sehr schwer, bei Mozart den Freigebigen zu spielen, und so sandte er dem polnischen Edelmanne als Dankbezeugung von seiner Seite die Originalpartitur, welche noch nicht publicirt worden war, von dem Quintett, das seinen Beifall erhalten hatte. Das hieß an Höflichkeit nicht im Rückstande bleiben. Einige Zeit darauf verließ der Pole Wien, und als er nach Verlauf eines Jahres wieder kam, erkundigte er sich nach dem Flötentrio, das er bestellt hatte. „Entschuldigen Sie, Herr Graf, aber ich habe mich noch nicht aufgelegt gefühlt, etwas eines Kenners, wie Sie, Würdiges zu schreiben.“ — „In diesem Falle werden Sie dann sich aufgelegt finden, mein lieber Mozart, mir meine 150 Ducaten zurückzugeben.“ Mozart zahlte ihm, ohne ein Wort zu verlieren, das Geld heraus. Von dem Quintett war nicht weiter mehr die Rede; aber bald darauf erschien das Werk bei Artaria, als Quartett für Clavier, Violine, Bratsche und Baß arrangirt. Der Com-

ponist hatte durchaus keinen Antheil an dieser Veröffentlichung. Es war dieß ein neuer Beweis der Erkenntlichkeit und Bewunderung von Seiten des edeln Grafen.

Folgende ist die andere Anekdote. Mozart hatte einmal, ich weiß nicht aus welcher Veranlassung, 50 Ducaten vom Kaiser erhalten. Der Clarinettist Stadler, einer seiner Vertrauten, und nicht mit dem Abte Maximilian Stadler zu verwechseln, erhielt von dieser guten Neuigkeit Wind. Er geht sogleich zu Mozart mit Thränen in den Augen, und sagt ihm, daß er verloren sey, wenn nicht ein edelmüthiger Freund ihm 50 Ducaten, nicht mehr nicht weniger, vorschieße. Mozart hatte selbst, wie immer, ein sehr dringendes Bedürfniß mit diesem Gelde zu decken; aber der arme Stadler schien so ganz in Verzweiflung zu seyn. „Hier hast Du zwei goldene Repetiruhren; versetze sie, bringe mir die Quittung und vergiß nicht, sie zu rechter Zeit wieder einzulösen." Der Termin kommt heran; Stadler hat aber keinen Kreuzer und Mozart hätte nicht gern seine Uhren verloren, die Geschenke waren, und ihn an glückliche Tage erinnerten. „Was ist zu machen?" „Nichts ist einfacher, mein trefflicher Wohlthäter. Du brauchst mir nur die 50 Ducaten sammt den Interessen zu geben, und ich bringe Dir die Uhren im Augenblicke." — „Es sey." Und Stadler lief damit so schnell, daß die 50 Ducaten unterwegs verloren gingen, und nie in die Hände des Wucherers gelangten. Was that aber Mozart? Er ließ seinen intimen Freund herunterlaufen und dann?... Dann gab er ihm ein Clarinett-Concert aus A Dur (Nummer 144 des thematischen

Katalogs), sammt dem nöthigen Gelde zur Reise nach Prag und Empfehlungsschreiben, die ihm eine gute Stelle verschafften; denn dieser Stadler hatte Talent, ein so großer Taugenichts er sonst war.

Uebrigens schien Mozart an diese Gaunerstreiche gewöhnt zu seyn und sich völlig darein ergeben zu haben. Diese Dinge kamen ihm zu oft vor, als daß er sich viel dadurch hätte beunruhigen lassen. So oft er einen Streich dieser Art erfuhr, einen Raub an Geld oder Musik, rief er aus: Der Lump! und den Augenblick hernach dachte er nicht mehr daran. Es gab vielleicht nie einen Menschen, welchen der Haß weniger beherrscht hätte. Es fehlte ihm aber nicht allein der Zorn gegen Freunde von Stadler's Schlage, sondern er vergalt nicht einmal den Leuten, welche ihm übelwollten und ihm notorisch alles mögliche Böse thaten. Mozart rühmte sich dessen nicht, daß er ihnen verzieh'. Das wäre eine große moralische Anstrengung gewesen, und die Anstrengungen des Genius waren die einzigen, deren er fähig war. Er beschäftigte sich nicht mit seinen Feinden, ihre Anschläge und Ränke waren ihm ganz gleichgiltig, und das war Alles. Salieri erhielt sehr häufig Besuche von Mozart, der ihn immer mit freundlicher Miene anredete und in seiner gewohnten gemüthlichen Weise zu ihm sagte: „Papa, wollen Sie mir nicht irgend eine alte Partitur aus der kaiserlichen Bibliothek holen lassen." Man brachte die Partitur, und Mozart ließ sich in einer Ecke des Gemaches nieder, wo er sich stundenlang in seiner Lectüre vergaß, wie wenn er zu Hause gewesen wäre, in seinem Schlafrocke,

neben seiner Frau, und nicht in dem Cabinete einer officiellen Person, eines Generaldirectors der Musik, seines erklärten Feindes. Ein Augenzeuge, ein Schüler Salieri's, hat diese Thatsache in der Leipziger musikalischen Zeitung veröffentlicht.

Je weniger böse Leidenschaften in dem Herzen unseres Heros Wurzel zu fassen vermochten, um so reicher war dasselbe an wohlwollenden, zärtlichen und liebevollen Gefühlen. Diese überwogen bei ihm dergestalt, oder vielmehr es fehlte ihm das nothwendige Gegengewicht gänzlich, weil er nicht einmal den Unwillen und die Verachtung kannte, den ein Schurke einem rechtschaffenen Manne einflößen muß. Das Beispiel Stadler's und so vieler Anderer beweis't, daß bei Mozart, selbst in der Freundschaft, die Zuneigung die Achtung überlebte. Einen Menschen von sich zu entfernen wegen seiner Niederträchtigkeit, eine Arbeit oder eine Hilfeleistung in Geld zu verweigern, welche man von ihm verlangte, hätte ihn mehr gekostet als eine elende Handlung zu vergessen, die Feder zu ergreifen oder die Hand in die Börse zu stecken. Bei dieser Handlungsweise gab er aber nur einer Neigung nach, wir wiederholen es nochmals, und gehorchte nie einem Princip. Mit so vieler Schwäche mußten seine besten Eigenschaften eine unaufhörliche Quelle von häuslichen Widerwärtigkeiten und Verlegenheiten werden, was auch nicht ausblieb. Seine Wittwe weiht uns einigermaßen darin ein. Ich begreife den Kummer der Hausmutter; ich würdige die Aufrichtigkeit des historischen Zeugen; allein welche Frau würde einem stets liebevollen Gatten nicht verzeihen, wie sie den ihrigen beschreibt. Unter den vielen Beweisen seiner außer-

ordentlichen Zuneigung, welche Herr v. Nissen, ohne große Anstrengung, zu sammeln im Stande war, will ich nur einen anführen. Wenn Mozart seine Spazierritte machte, was während der schönen Jahreszeit alle Tage um fünf Uhr Morgens der Fall war, so verließ er das Haus nie, ohne an dem Bette seiner noch schlafenden Frau ein Papier zu hinterlassen, das in einer Art von Vorschrift, nachdem er ihr vor Allem ein frohes Erwachen gewünscht, ausführlich das enthielt, was seine theure Constanze bis zu seiner Rückkehr, die er ganz genau bestimmte, vermeiden solle, was ihre Gesundheit und gute Laune gefährden könnte. Hätte der zärtlichste Liebhaber mehr thun können? Ich spreche hier nicht von den Liebhabern, die ihr Leben unter Schreiben hinbringen, sondern von einem, der gegen das Briefschreiben einen so erklärten Widerwillen wie Mozart hatte. Für ihn gab es aber kein Opfer, sobald es sich um einen Drang des Herzens handelte. Diese überfließende Zärtlichkeit erstreckte sich bis auf die Thiere. Man hat Mozart über den Tod eines Canarienvogels weinen und diesem ein Denkmal mit einer Grabschrift nach seiner Art errichten sehen.

Einige dieser Umstände erscheinen gewöhnlich und kleinlich, vielleicht gar lächerlich. In meinen Augen haben sie aber einen unschätzbaren Werth. Und wenn es sich auch nur um unsere nächsten Vorgesetzten oder unsere Nachbarn handelte, so würden solche Charakterzüge schon die Aufmerksamkeit verdienen, indem sie einen absoluten Contrast gegen den vorherrschenden moralischen Typus des menschlichen, und vor Allem aber des männlichen Geschlechtes, den Egoismus bil-

den. Ueberdieß handelt es sich um Mozart, in welchem der Musiker sich am Reinsten im Menschen abspiegelt. Man erinnere sich nur an Belmonte, Ottavio, Sarastro, an so viele Vocal- und Instrumental-Melodieen, welche eine so unendliche Zärtlichkeit, eine so begeisterte Ergebenheit und jenes himmlische Wohlwollen athmen, welches das ganze Menschengeschlecht in einem Gefühle gemeinschaftlicher Bruderliebe umfassen möchte; lauter Eigenschaften, welche ich nie in demselben Grade in den Compositionen irgend eines andern Meisters gefühlt habe. Was sind diese Gesänge Anderes, als das offene Geständniß eines Individuums, das der ergebene Diener aller Derer war, die einen Dienst von ihm verlangten, das nie aufhörte, für seine Frau der zärtlichste Liebhaber zu seyn, das in dem Cabinete seines Todfeindes las und studirte, das einen Canarienvogel beweinte und nur in Musik zu sprechen verstand. Die Wohnung Sarastro's, diese heilige Halle, in der man die Rache nicht kennt, war diese nicht die Seele Mozart's?

Die psychologische Skizze, welche wir soeben gegeben haben, zeigt uns übrigens Nichts als das äußere moralische Temperament, wenn ich mich so ausdrücken darf, oder den sichtbaren Menschen. Einige der Eigenschaften Mozart's, ich spreche von den weniger guten, waren, wie wir gesehen haben, nichts als eine unvermeidliche Reaction des Physischen auf das Moralische; andere, wie die Freigebigkeit und die Gewohnheit, die Wahrheit selbst dann zu sagen, wenn Höflichkeit und Klugheit es verboten, lösen sich bei Prüfung derselben in reine Negationen auf, die Folgen einer völligen

Gleichgiltigkeit gegen die Interessen, welche die Welt uns bietet. Diese Außenseite des Charakters Mozart's zeigt uns auf diese Weise das glücklichste und liebenswürdigste Naturell, das man sich denken kann; ein edeles und gutes, aber kein großes und tugendhaftes Wesen, denn die Tugend ist ein siegreicher Kampf gegen uns selbst, und Mozart wurde Das, was er war, nur dadurch, daß er immer seiner Natur nachgab. Es war aber noch ein anderer Mensch in ihm, der dem ersten entgegen zu stehen schien, und zwar gerade aus dem Grunde, weil er nur einen mit ihm ausmachte. Der Künstler war auf den Bürger oder umgekehrt gegossen, gerade wie eine Denkmünze auf ihren Prägstock, so daß Alles, was sich auf diesem hohl zeigt, auf jener erhaben zum Vorschein kommt. Man verzeihe mir diese bizarre Vergleichung, welche aber meinen Gedanken völlig darstellt. Das Verhältniß zwischen Dem, was man die reale und die ideale Welt nennt, fand sich in unserm Heros umgekehrt vor. Die Kunst war seine wirkliche Welt, sein ernstliches und reales Leben; die positive Welt dagegen ein Schatten, der ihn zuweilen unterhielt, ohne ihn aber je viel zu beschäftigen. Aber auch in dieser suchte er nur die poetische Seite auf, die Liebe, Freundschaft und den Genuß. In Folge davon mußten alle seine moralischen und intellectuellen Kräfte, welche er in seiner Eigenschaft als Bürger einer idealen Welt entwickelte, durch ein Nichtvorhandenseyn oder eine Negation, die mit eben dieser Kraft im Verhältnisse standen, im Laufe des täglichen Lebens sich kundgeben. Je mehr er also Berechnung und Logik auf eine Composition verwandte, um so

weniger blieb ihm für sein Hauswesen übrig; je tiefer er die Geheimnisse des menschlichen Herzens in ihrer musikalischen Analogie ergründet hatte, um so leichter täuschte man ihn über das Prosaischste, was es auf der Welt gibt, über die Geldinteressen. Ebenso ließen seine unerhörten und beharrlichen Anstrengungen, sein unerschütterlicher Wille in Verfolgung des Ziels, das er sich als Künstler gesteckt hatte, ihm nicht mehr Willenskraft und Energie übrig als die seiner Neigungen, wenn es sich darum handelte, sociale Pflichten zu erfüllen. Augenscheinlich hatte sein anderes Ich kaum Gelegenheit, sich in ihm zu erkennen zu geben, weder in seinen Gesprächen, welche nicht mehr werth waren als der gesprochene Dialog in der Oper, noch in seinen Handlungen, die auf die enge Sphäre eines Industriellen beschränkt waren, der mühesam von seiner Arbeit lebt. Mozart konnte zuweilen sein Inneres zeigen, ohne daß er es wollte. Die sentimentale Sprache widerte ihn an, wie viele Menschen, welche ein tiefes Gefühl haben. Er liebte es nicht, von seinen Gefühlen zu sprechen, und er bemühte sich, dieselben unter einer barschen und vertraulichen Sprache zu verbergen. Es geschah nur sehr selten, in Augenblicken der Exaltation, daß man ihn eine tief gefühlte Ansicht, wenn auch in schlecht gewählten Worten über Dinge aussprechen hörte, welche sich an die ernstesten Seiten des menschlichen Daseyns und dessen Bestimmung knüpfen. Dann erleuchteten einige plötzliche Schlaglichter das verborgenste Innere des Individuums. Aber Ergießungen dieser Art waren unwillkürlich. Man könnte sogar sagen, daß, wenn sich Mozart auf diese Weise hatte

gehen lassen, er eine gewisse Scham empfand; er verfiel sehr schnell wieder in seine drollige und possenhafte Sprache, füllte sein Glas, und dann war es nicht mehr möglich, ein vernünftiges Wort weiter aus ihm herauszubringen, wie Herr Rochlitz sich ausdrückt. Scheint es nicht als ob Mozart gefühlt hätte, daß er an der musikalischen Improvisation oder an dem linirten Papiere, die allein würdig waren, vertraute Mittheilungen über derlei Dinge zu empfangen, einen Diebstahl begehe. In diesen und zwar in ihnen allein darf man den wahren Menschen, die ernsten Handlungen seines Lebens, seine Gewalt, seine Größe und seine Tugenden suchen. Ja, ich scheue mich nicht, die Arbeiten Mozart's den tugendhaftesten Handlungen, sowohl nach dem moralischen Princip, das sie hervorgerufen hat, als hinsichtlich der Opfer aller Art, die sie gekostet haben, und der Resultate, die sie für immer für seine Mitmenschen gehabt und haben werden, gleich zu stellen. Wie viele Menschen haben Mozart gesegnet und segnen ihn noch, als den wohlthätigen Genius, dem sie einige ihrer edelsten Genüsse, sowie die Erinnerungen an die süßeste Vergangenheit verdanken, oder als den unsterblichen Zauberer, der in ihrer Seele einen Hauch der Poesie neu erweckt, wenn die Poesie schon von allen Seiten todt ist!

Nachdem wir die allgemeinen Beziehungen zwischen dem Berufe Mozart's und seinem Geschicke, seinem Charakter und der Harmonie seiner Werke unter sich festgestellt haben, wollen wir es versuchen, dieselben Uebereinstimmungen zwischen den hervorragendsten Phasen seines Lebens, den speciellen

Zügen seiner Individualität und seiner hauptsächlichsten Werke, die wir so, wie sie sich folgen, und in jedem der Zweige der Kunst, in welchen sie Muster geblieben sind, prüfen werden, wieder aufzufinden. In dieser letztern Hinsicht habe ich geglaubt, aus meiner Uebersicht die Musik für das Piano und im Allgemeinen die Concertmusik Mozart's ausschließen zu müssen, nicht weil es in dieser Masse von Werken nicht Vieles gäbe, was zu bewundern wäre, sondern um des der Concertmusik eigenthümlichen Unsterns wegen, daß jeder neue Fortschritt in der Ausführung sie in ihrer Basis, das heißt in der Hauptsache über den Haufen wirft. Man sucht mehr den Virtuosen als den Componisten darin, und in den Concerten Mozart's würde man ihn in den Zeiten eines Kalkbrenner, Moscheles, Chopin, Thalberg und Lißzt nicht mehr finden.

Idomeneo Rė di Creta
ossia
Ilia e Idamante.

Heroische Oper in drei Acten.

Unausgesetzte Studien, dazwischen unaufhörliche Reisen, Versuche in Compositionen aller Art, Zerstreuungen, welche mit dem Leben eines umherwandernden Virtuosen verbunden sind, zu all' dem aber noch die strenge Aufsicht eines Vaters, der ihn wie sein Schatten begleitete, verzögerten bei Mozart das Alter der ersten Liebe. Die Kunst nahm ungetheilt seine Kindheit und die ersten Jahre seiner Jugend in Anspruch. Um Virtuos und Compositeur zu werden, war es nicht zu viel, alle ältere und neuere Meister von Grund aus zu studiren und kennen zu lernen. Mozart fing also erst dann an zu lieben, als er nichts mehr zu lernen hatte. Damals emancipirten auch die Umstände den jungen Mann, zum großen Leidwesen seines väterlichen Mentors. Sobald er Muße fand, etwas Anderes als sein Notenheft und die Tasten seines Claviers zu betrachten, sah' er Aloyse, sah' er Constanze und viele Andere noch, welche seine Biographen nicht nennen.

Bis zum Alter von vierundzwanzig Jahren war Mo-

zart. einer der bemerkenswerthesten Musiker seines Jahrhunderts, und sicher auch der außerordentlichste, vermöge seiner Geschicklichkeit in allen Stylen zu componiren und durch die vereinigte Eigenschaft eines vollendeten Virtuosen mit der Gabe des Improvisirens, und seiner Fähigkeit die Musik leichter als irgend Jemand lesen zu können. Er machte Alles, aber mehr oder weniger wie Jedermann; ich meine damit nur die mit ihm auf einer Linie stehenden Componisten. Diese Linie war aber noch weit davon entfernt, den ersten Rang unter den Zeitgenossen zu bezeichnen. Mozart kam weder Gluck noch Piccini in ihren ernsten und komischen Opern, noch Joseph Haydn in seinen Symphonieen und Quartetten, noch Michael Haydn in seiner Kirchenmusik gleich. Er war ein sehr glänzender aber nicht sehr origineller Componist, ein Künstler wie alle Künstler, der auf Erwerb und Beschützer ausging, Erfolg zu erringen sich bemühte, übrigens noch so kindlich war, als man es mit zwanzig Jahren und darüber seyn kann. Die Krisis, welche seine intellectuelle Mannbarkeit herbeiführen sollte, kam endlich; sein Herz und sein Genius erwachten zu gleicher Zeit bei den melodischen Tönen der Aloyse Weber. Aloyse verrieth ihn zwar, doch galt dieß gleich; hatte sie ihm doch ein neues Leben verliehen, und Mozart, der das provisorische Ich ablegte, in dem er seither gelebt hatte, wurde mit einem andern Menschen bald auch ein anderer Künstler. *Idomeneo* war das erste sichtbare Zeichen dieser Umwandlung.

Nichts ist so sonderbar als das Schicksal dieser Oper. Obgleich sie als neu mit Beifall aufgenommen wurde, hatte

sie doch nur einen vorübergehenden und localen Erfolg, der sich auf einige Vorstellungen beschränkte, welche der Componist selbst in München leitete. Seitdem sah' sie Mozart auf keinem Theater je wieder geben und das Werk blieb in seiner Mappe als ein geflüchteter Schatz, bestimmt die Nachwelt zu bereichern, ohne Zweifel. (?) Keineswegs. *Idomeneo* entgeht uns, wie er seinen Zeitgenossen entgangen war. Man weiß, daß er existirt, aber man kennt ihn nur dem Namen nach; man sieht ihn weder im Theater, noch hört man ihn bei musikalischen Abenden, noch in Concerten; er hat sich in die Bibliotheken geflüchtet und seine wenigen Bewunderer können ihm Nichts als die stille Ehrerbietung des Lesens zu Theil werden lassen. Es sind nun beinahe sechzig Jahre, daß diese Art von Zauber auf dem Meisterwerke lastet und die Annäherung den Dilettanten untersagt. Was müssen wir daraus schließen? Daß der große Ruf des Werkes wohl nichts als ein Vorurtheil seyn könnte, und daß man in der That nicht sehr darüber erstaunen dürfe, warum eine allem Anscheine nach wirklich gestorbene Musik so schwer wieder zu erwecken sey. Der Componist beurtheilte sich demnach sehr unrichtig, daß er *Idomeneo* und *Don Giovanni* über alle seine dramatischen Productionen setzte. Wie haben es denn die anderen Opern angestellt, daß sie ein halbes Jahrhundert lang auf allen Theatern der Welt gespielt wurden, und wie machte es *Idomeneo*, daß er fast im Augenblicke der Geburt aufgegeben wurde.

Der Zweifel erscheint erheblich und die Frage schwer zu entscheiden. Um sie beantworten zu können, wollen wir die

Oper prüfen und zwar so im Einzelnen und mit der Aufmerksamkeit, welche ein so großes Werk verdient, welche aber die Kritik ihm bis jetzt verweigert zu haben scheint. Selbst Herr v. Nissen, welcher Alles zusammengesucht hat, vermochte Nichts als drei oder vier Seiten nichtssagender und unzusammenhängender Bemerkungen über *Idomeneo* zu sammeln.

Weil in der Geschichte des *Idomeneo* keine Liebe vorkommt, und weil ohne eine Liebe eine Oper für unmöglich gehalten wurde, so erfand der Abbate Varesco, der Verfasser der Worte, vor Allem eine Ilia, Tochter des Priamus (ich sage nicht der Hekuba), welche, als Gefangene auf die Insel Kreta geführt, sich in Idamante verliebt, der ihr, man weiß nicht wie, das Leben gerettet hat, bei dieser Gelegenheit von demselben Pfeile getroffen wurde und sich zum Sklaven seiner Gefangenen gemacht hat (Styl des italienischen Dichters). Hierauf erdachte sich Varesco, daß Elektra, Agamemnon's Tochter und etwas mehr als die andere Prinzessin bekannt, die Braut von Idamante sey, und daß sie nach Sidon gekommen sey, um die Angelegenheit in's Reine zu bringen. Der gelehrte Abbate wollte nämlich Cydonia sagen, das er mit Sidon, der alten phönikischen Stadt verwechselt. Diese Elektra ist eine wüthende und eifersüchtige Person. Folgendes ist der Gang des Stückes. — 1. Act. Arbaces, der Vertraute von Idomeneo hat die falsche Nachricht von dem Tode des abwesenden Königs gebracht. Idamante beweint ihn als guter Sohn; doch regiert er von diesem Augenblicke an und Nichts steht seiner Verbindung mit Ilia mehr im Wege. Elektra verzweifelt;

Sturm und Rückkehr des Idomeneo. Der König hat, wenn sein Leben erhalten bleibt, das Gelübde gethan, Neptun den ersten, welchen er am Ufer begegnet, zu opfern. Damit hat er den Tod seines Sohnes ausgesprochen. — 2. Act. Wie Agamemnon, behält Idomeneo sein unseliges Geheimniß für sich und wie dieser möchte er das Opfer ersparen. Idamante soll mit Elektra auf das griechische Festland abreisen. Der Fürstensohn, der den Grund seiner Verbannung nicht begreift, überläßt sich seinem Schmerze; rührender Abschied, welchen der Chor der erschrockenen Kretenser unterbricht. Ein Ungeheuer, welches Neptun geschickt hat, ist auf den Wogen erschienen. Man sieht es im Hintergrunde des Theaters sich hin- und herbewegen. Der Donner, als Rächer des Meineids rollt über Idomeneo und seinen Leuten; Alles flieht und zerstreut sich. — 3. Act. Idomeneo, in dem die Stimme der Natur stärker sich regt als die Furcht vor den Strafen des Himmels, besteht darauf, seinen Sohn zu entfernen, statt ihn zu opfern. Die Abschiedsscene erneuert sich noch viel herzbrechender zwischen den vier Hauptpersonen. Nachdem Idamante fort ist, kommt der Oberpriester des Neptun und entwirft dem Könige ein Bild des Jammers, der sein Volk in Verzweiflung bringe, indem das Ungeheuer die Gegend mit seinem Hauche verpeste und alle die auffresse, welche von der Ansteckung verschont blieben; alle Kretenser seyen dem Tode geweiht. Idomeneo ist besiegt; er gesteht sein Gelübde ein und nennt das Opfer. Man begibt sich nach dem Tempel und dort erfährt man, daß Idamante das Ungeheuer getödtet hat; er selbst kommt,

bereit zu dem Opfer. Auch Ilia erscheint; sie will für ihn oder mit ihm sterben. Langer Wettstreit des Edelmuthes und endliche Lösung. Das Orakel Neptun's spricht aus, daß Idomeneo des Thrones verlustig sey und Idamante denselben besteigen solle, was er auch mit Ilia thut. Neuer und noch heftigerer Ausbruch der Wuth der Elektra; rührende Anrede des alten Königs an seine ehemaligen Unterthanen und endlich allgemeine Zufriedenheit, die sich in einer Anrufung an Amor und Hymen kundgibt.

Ohne ein Kritiker von Profession zu seyn, wird man leicht beurtheilen können, daß dieser Vorwurf sich nicht eigentlich zur Tragödie eignet. Das Meer, der Sturm, die sichtbaren Wunder und namentlich das Volk, spielen eine gar zu bedeutende Rolle darin, womit das recitirende Drama Nichts zu machen wüßte. Für all' diese Dinge, wenn sie auf die Bühne gebracht werden, braucht man nur einen Decorateur und einen Maschinisten, und, um das Volk vorzustellen, ein Dutzend stummer Statisten, oder nach der modernen Weise ebenso viele Personen, deren Rollen sich auf einen Satz beschränkten, oder abwechselungsweise sprechende Chöre, wie die in Schiller's Braut von Messina. Derlei Auskunftsmittel sind aber meist armselig und lächerlich! Auf der Bühne gibt es eigentlich keine wahrhafte Darstellung des Volkes, als den musikalischen Chor; er allein stellt eine Person vor, und zwar die wichtigste von allen, wenn es seyn muß. In dieser Beziehung ist die Oper also wahrer als die Tragödie. Und der Aufruhr der Natur, welches Bild vermag dieser zu geben ohne Mitwirkung der Musik;

ferner das Wunderbare, was vermag, außer ihr, die Seele dafür empfänglich zu machen. Man denke nur daran, welche Figur der Geist in Hamlet neben dem Commandeur spielt. Racine hat uns von der Erscheinung erzählt; Mozart konnte sie uns zeigen, und das musikalische Gemälde gibt der Erzählung des Dichters Nichts nach. Vom künstlerischen Standpuncte aus stehen beide gleich; hinsichtlich des Bühneneffects aber, welch' ein Unterschied zwischen der Erzählung und der Handlung!

Das Libretto des Idomeneo steht zwischen dem Epos und der Tragödie mitten inne, und wir werden beide mit gleichem Glanze in den erhabenen Partieen der Arbeit Mozart's leuchten sehen.

Ehe wir an die Partitur gehen, wollen wir uns noch einen Augenblick bei den biographischen Umständen verweilen, die sich daran knüpfen. Mozart kommt von Paris zurück mit den Opern Gluck's in den Ohren und brennend vor Begierde, in Deutschland dieselbe ruhmvolle Bahn, wie dieser in Frankreich, zu durchlaufen. Salzburg, in welcher Stadt ihn kindlicher Gehorsam einige Zeit zurückhält, ist nicht der Ort, an welchem er hoffen kann, daß sie sich ihm öffne, dagegen ist der Hof von München da, der die besten Sänger und das erste Orchester in Deutschland zu seiner Verfügung hat, der eine Oper bei ihm bestellt, und diese Oper ist genau das Pendant zur Iphigenie in Aulis. Es finden sich ebenfalls Erinnerungen an Troja darin; da ist ebenfalls ein Vater, der gezwungen ist, das Opferbeil über dem Haupte seines Kindes zu schwingen; ferner die Thränen

der Ilias, liebend und aufopfernd wie Iphigenie; Elektra's Wuth, das lebende Bild ihrer Mutter Klytemnestra; und um diese höchst tragischen Gestalten gruppirt sich eine durch den Zorn der Götter decimirte Bevölkerung, ein von furchtbaren Ungeheuern heimgesuchtes Königreich, Jupiter mit seinem Donner und Neptun, dessen Wasser toben — welch' eine Aufmunterung für den jungen Athleten, dem seine müssigen Kräfte keine Ruhe lassen, und der sie endlich in einem Ringkampfe mit dem Riesen Gluck, dem berühmten Gründer der lyrischen Tragödie, messen darf.

Wenn der Genius erwacht, so nimmt er gewöhnlich seinen Aufflug zu dem, was es Edeles, Ernstes, Großes und selbst poetisch Uebertriebenes in den realen oder idealen Wechselfällen des menschlichen Geschickes, im Spiele der Leidenschaften und in der Ausübung der freien Willkür gibt. Das Heroische und Wunderbare nimmt eine junge Phantasie mächtig für sich ein; denn beides möchte die Jugend verwirklichen, wenn sie handelt, und malen, wenn sie dichtet. Einem reifern Alter, einer reichern Erfahrung, gehört die Komödie an, sey sie literarisch oder musikalisch behandelt, welche die prosaische Seite unserer Natur, unsere Lächerlichkeiten und unsere Schwächen zeigt. Ich mache diese alte Bemerkung nur aus dem Grunde, um damit das Passende der Bestellung einer Tragödie, und überdieß einer Tragödie wie *Idomeneo*, bei einem Musiker anzudeuten, dessen Phantasie und Wünsche so ganz mit dem Vorwurfe übereinstimmen mußten.

Es sind in *Idomeneo* sechsundzwanzig Musiknummern, ohne die obligaten Recitative, die sehr zahlreich und sehr

lang sind. Mit Ausnahme eines Duett's, eines Terzett's und eines Quartett's bildet das Uebrige Nichts als eine Verkettung von Arien, einfachen und instrumentirten Recitativen, Chören und Märschen. Denkt man sich hiezu noch den Abgang von Gesangbässen bei den mitwirkenden Personen und die Rolle des Idamante für einen Mann, in der Stimmlage des Mezzo-Sopran's geschrieben, so wird man schon einige der Ursachen begreifen, welche heut' zu Tage ein Werk von der Scene ausschließen, das von der Erbsünde der alten Opera seria angesteckt war.

Dieser Zuschnitt des Libretto, der sowohl hinsichtlich der Formen, als der Vertheilung der Musikstücke heut' zu Tage so unvortheilhaft ist, war nichtsdestoweniger damals eines der Elemente des ursprünglichen Erfolgs des *Idomeneo*, und er erleichterte auch die Arbeit des Componisten sehr. Mozart hatte seine Schulstudien vollendet; sein Genius hatte sich zu seiner ganzen Größe erhoben, allein er konnte sich nicht anders nach allen seinen Seiten entwickeln, als in der, nach dieser zweiten Erziehung vorgeschriebenen Ordnung, nach welcher der Genius, nachdem er die Musiker studirt hat, sich selbst studiren und aus jedem seiner Werke eine neue Lehre für sein nächstfolgendes Werk ziehen muß, so immer weiter schreitend, bis er die Summe seiner Erfahrungen und seiner Entdeckungen vollständig gemacht hat. Diese zweite Erziehung fing aber für den Componisten des *Idomeneo* erst an, und die Oper selbst ist die Probe derselben. Mozart hatte das Joch der Routine noch nicht abgeschüttelt; der Zeitgeschmack war in vielen Beziehungen auch noch der seinige;

bereits trug er zwar alle Style in sich, aber ihr Amalgam zu einer neuen, von ihren Elementen verschiedenen Substanz, war noch nicht vollständig vor sich gegangen. Es befand sich in dem Kopfe des Componisten, so zu sagen, ein Fach für die Melodie, ein anderes für den Contrapunct, ein drittes für die Declamation; und diese Materialien combinirte er nicht immer, so daß ihr Mangel an Uebereinstimmung und das Heterogene in ihrer Natur dadurch ausgeglichen worden wäre. Beispiele werden dieß darthun. Wären die Schwierigkeiten der Arbeit nicht mehr als doppelt gewesen, wenn Mozart', der schon so viele Dinge geschaffen hatte, und sich zum ersten Male in einem aus allen Stylen zusammengesetzten Style versuchte, überdieß auch noch die Erziehung seines Dichters obgelegen hätte, und er diesem den neuen Rahmen hätte angeben müssen, in dem heut' zu Tage der Operngesang vertheilt wird. Er befolgte der äußern Form nach die Muster, denn woher hätte er welche nehmen können für Etwas, was nicht existirte? Wir glauben sogar, daß er bei seinem Eintritte in die Laufbahn des neu schaffenden Musikers mit einem Libretto, nach Art des *Figaro* und *Don Giovanni* gescheitert wäre.

Vom kritischen Standpuncte aus könnte man die Partitur des *Idomeneo* ganz natürlich in drei Classen von Stücken theilen: in diejenigen, in welchen mehr oder weniger Gluck nachgeahmt wurde, die instrumentirten Recitative, die Mehrzahl der Chöre und die Arien Elektra's; in die, in welchen mehr oder weniger der italienische Geschmack der damaligen Zeit vorherrscht, die Arien des Idomeneo, des Ida-

mante und Arbaces; und endlich in die, deren Anlage und nie dagewesene Schönheit der Musik eine neue Aera eröffneten, einige Cavatinen, einige Chöre und beinahe der ganze dritte Act. In den nach dem Vorbilde der bestehenden Schulen componirten Piecen, theilt Mozart natürlicherweise das Schicksal derselben. Sämmtliche Blätter, welche Gluck ihm inspirirt hatte, sind noch Das, was sie an dem Tage waren, an welchem sie geschrieben wurden; neu, voll Wahrheit und Ausdruck. Alles, was dagegen den Stempel der italienischen Form jener Zeit trägt, widerstrebt dem jetzigen Geschmacke, und wir finden die dramatische Bedeutung nicht mehr darin, welche diese Arien ehemals hatten. Weder der noch nie gehörte Reichthum der Begleitung, noch die noch überraschendere Neuheit der Harmonie und der Modulation, noch die contrapunctische Kenntniß, welche der Verfasser in einigen derselben entwickelt hat, konnten sie vor dem Unglücke des Veraltens bewahren. Wenn einmal die Melodie hinfällig ist, so kann sie Nichts mehr halten; das ganze musikalische Gebäude stürzt über den Haufen.

Aber trotz der Nachahmung des Styls von Gluck und der Italiener, verbesserte sie Mozart oder vervollständigte einen durch den andern, und legte bei dieser Verbindung der beiden Schulen den Grund zu seinem eigenen System. So vereinigen die Arien der Ilia mit dem Reize einer fast immer vom Formalismus rein gehaltenen italienischen Arie, die Wahrheit und die Kraft des Ausdrucks der declamatorischen Schule. Ebenso verrathen zwar die Arien der Elektra, in denen eine wüthende Declamation vorherrscht, Gluck's

Manier; Mozart aber hat ihnen die Verhältnisse und die Entwickelung der großen italienischen Bravour-Arien gegeben. Gluck hatte fast ganz die periodische Wiederkehr der musikalischen Sätze verbannt, um eine zu häufige Wiederholung der Worte zu vermeiden; Mozart hütete sich aber wohl, ihn darin nachzuahmen. Von der zu rechter Zeit und geschickt herbeigeführten Wiederholung des musikalischen Satzes hängt ein großer Theil seines Eindrucks auf den Zuhörer ab; nur darf man nicht, wie die alten italienischen Meister, diese Wiederholungen so oft wieder vorbringen, daß sie am Ende unerträglich und lächerlich werden.

Wir haben gesagt, daß die meisten Chöre unserer in Frage stehenden Oper nach denen von Gluck modelirt worden seyen. Man trifft allerdings die Gänge und rhythmischen Anlagen dieses Meisters darin, und zwar bis auf die kleinen Zwischenräume, welche er gewohnt war, den Solosängern oder Koryphäen nach der französischen Methode zu geben. Wie in den Arien steht die eigene Schöpfung hier neben der Nachahmung. Die Chöre in *Idomeneo* unterscheiden sich im Allgemeinen von denen von Gluck durch eine breitere Entwickelung der Melodie, durch grandiosere Formen, mannichfaltigere Anlagen und namentlich durch eine Instrumentation, welche die von Gluck ebenso weit hinter sich zurückläßt, als Iphigenie und Alcestes die der Italiener hinter sich gelassen hatten.

Uebrigens war diese Annäherung oder selbst Verschmelzung der melodischen und declamatorischen Schule nur ein Spiel gegenüber der andern Verbindung, welche für die Mei-

ster zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts und selbst für Händel ein Stein des Anstoßes gewesen war; die Verbindung, welche ihre Nachfolger für rein unmöglich gehalten hatten, nämlich des contrapunctischen Styls mit dem theatralischen, der gelehrten oder intricaten Harmonie mit der ausdrucksvollen und malerischen Melodie. Dieses war unter allen Gedanken des Reformators der Musik der großartigste, der an wunderbaren Resultaten fruchtbarste, zugleich aber auch der, wie es scheint, für jeden Andern außer ihm, am Wenigsten ausführbare. Einige Scenen in *Idomeneo* bieten die vollständige Lösung des Problems; die Stücke, von denen wir gesagt haben, daß Nichts zuvor ihnen in der Composition und Schönheit gleichkomme. Niemals sind diese Stücke in tragischer Erhabenheit übertroffen worden und Mozart selbst hat sie (mit Ausnahme des Don Juan) niemals wieder erreicht, als in dem Final-Quintett der Clemenza di Tito.

Die auffallendste Neuerung für die Liebhaber von 1781 mußte aber ohne allen Zweifel die großartige und glänzende Orchesterbegleitung in Idomeneo seyn. Mozart hat keine seiner übrigen Opern so voll und mit so vielem Aufwande instrumentirt. Die Recitative zeugen von einer erstaunenswerthen Arbeit, die ebenso vollendet, sorgfältig behandelt, ausgearbeitet und geschmückt ist wie eine Malerei in einem Meßbuche. Die Musikstücke und namentlich die Chöre strotzen von Figuren, und die Blasinstrumente, in eine Phalanx von acht bis zehn Stimmen vereinigt, wetteifern darin mit der Thätigkeit des Quartett's. Ueberall

herrscht Reichthum, der häufig an Ueberfluß grenzt; der Maestro hatte noch nicht gelernt, mit Noten Haus zu halten. Andere Zeiten, andere Sorgen. Man mußte zuerst damit anfangen, alles Das zu haben, was man in dem Orchester anbringen kann, wo die Italiener Nichts anwendeten, ehe man die negative Seite der Wissenschaft zu ergründen vermochte. Ebenso begriff Mozart später, daß die Frescomalerei, die groben und markirten Züge im Allgemeinen mehr als das Miniatur-Gemälde für das dramatische Orchester passen.

Nach den Gebräuchen und Gewohnheiten der alten Opera seria, welche weder Introduction noch Finale's kannte, fängt das Stück mit einem instrumentirten Recitativ an, auf welches eine Arie der Ilia folgt: *Padre, Germani addio!* G Minore $^2/_4$. *Andante con moto.* Die Tochter des Priamus macht sich Vorwürfe über die Liebe, die sie für einen Griechen gefaßt hat. Ergreifende Declamation, angenehme Melodie, sorgfältige Begleitung, entsprechende Bässe voll Effect; Alles trägt das Gepräge einer sanften und ergebenen Melancholie, welche der lyrische Charakter der Darstellerin ist. Nichts ist veraltet, vielleicht mit Ausnahme des Trillers in der Schlußcadenz.

Folgende Arie ist ganz verschieden von der vorhergehenden: *Tutte nel cor vi sento furie del crudo Averno,* ein feuriges Allegro, welches den stärksten dramatischen und musikalischen Gegensatz zwischen der sanften trojischen Sklavin und der eifersüchtigen und zornigen Tochter des Königs der Könige bildet. Die Schlangen der Eumeniden dehnen

sich aus und rollen sich zischend im Orchester in Knäuel zusammen; die Vocalstimme hält bei jedem Zwischensatze, wie in Folge einer convulsivischen Anstrengung inne; sie zittert vor Wuth, und die furchtbarste Eifersucht macht sich im hohen B Luft, das sich, mit einem außerordentlichen Effect, in der gleich darauf folgenden Wiederholung des Satzes, auf den Worten *vendetta e crudeltà* in ein H verwandelt. Victoria! Elektra hat Klytemnestra übertroffen und Gluck ist mit seinen eigenen Waffen geschlagen worden.

Ein Ritornell verbindet dieses Stück mit einem Chor der Schiffbrüchigen, den man von Weitem vom Meere her hört, zugleich und abwechselnd mit einem andern Chore vom Ufer aus. Das Tempo bleibt dasselbe, Allegro assai; aber das stürmische Ritornell ist aus D Minore in C Minore übergegangen. Auf einer Begleitung hin- und hergewiegt, in welcher sich der Sturm immer mehr mit seinem Getöse und seinen Schrecken entwickelt, suchen sich die beiden Chorgruppen im Kanon, gleich den Unglücklichen, die in der Finsterniß umherirren. Diese nachahmenden Gänge erscheinen mir für die Situation etwas matt und gar zu methodisch; ich hätte an dieser Stelle einen etwas strengern Contrapunct gewünscht. Dem Rufen des am Ufer versammelten Volks antworten die Gefährten Idomeneo's durch den Verzweiflungsschrei *pietà*, der dreimal auf derselben Note wiederholt wird, begleitet von einer chromatischen Progression von Dissonanzen im Orchester, in welcher sich Angst und tödtlicher Schrecken aussprechen. Endlich erscheint Neptun auf den Wogen und gebietet dem Sturme Stillschweigen;

der König von Kreta ist gerettet. Erhebt sich nicht Mozart in diesem bewunderungswürdigen Chor wie Neptun über die Oberfläche seiner Zeit, um das Stillschweigen der Bewunderung den Musikfreunden und das der Verzweiflung seinen Nebenbuhlern zu gebieten.

Ich kenne wenige Situationen auf der Bühne, welche mit der Wiedererkennung Idomeneo's und Idamante's zu vergleichen wären; der eine mit bestürzten Blicken das Opfer suchend, welches seinem gräulichen Gelübde fallen soll; der andere zur Hilfe der Schiffbrüchigen herbeieilend und den ersten, welchen er begegnet, um Nachrichten von seinem Vater befragend. Agamemnon, Griechenlands Oberhaupt, ist umgeben von dem Glanze des Thrones und des Oberbefehls, im Kampfe gegen die Götter, welche ihm gebieten, seine Tochter zu opfern, eine höchst tragische Gestalt; wie viel tragischer aber ist dieser andere Held, der, von dem besiegten Ilium heimkehrend, auf seinen heimathlichen Boden gleich einem Ueberreste seiner zerstörten Flotte und seiner todten Gefährten geworfen wird, der zehn Jahre des Unglücks über dem Gedanken an das Wiedersehen des Sohnes vergißt, den er auf dem Schooße seiner Mutter zurückgelassen hat und der diesen Sohn nun wieder findet, um dessen Henker zu werden. Und ist der Vater Idamante's nicht tausendmal mehr zu beklagen, als der Iphigenien's? Er hat nicht den Trost, den Göttern Nichts vorzuwerfen zu haben; er allein ist schuldig. Leider ging diese Scene für die Musik verloren. Welche Scene und welches Duett hätte Mozart geschaffen, wenn er das Werk fünf bis sechs Jahre

später zu componiren gehabt hätte, wann er gelernt gehabt hätte, über den Rahmen des Libretto ebenso zu verfügen, wie die Colonnen der Partitur auszufüllen. So aber durch die Behandlungsweise nach den Formen der alten Opera seria, bot ihm die Situation Nichts als ein einfaches Recitativ, ein obligates Recitativ und eine ziemlich mittelmäßige Arie: *Il padre adorato ritrovo e lo perdo,* während welcher dieser **padre**, der Nichts zu thun und zu sagen hat, in großer Verlegenheit sich befinden muß, was er mit seiner Person anfangen soll. O Elend!

Der erste Act endigt auf französische Art mit einem Divertissement oder einem Chor mit Tanz vermischt: *Nettuno s'onori,* D Majore $^3/_4$, **tempo di Ciaconna.** Alexander der Große hätte sicher keine andere Musik für seinen Einzug in Babylon gewählt. Im Chore finden sich überall frohe Gesänge; im Orchester ein triumphirender Jubel. Die Violinen, welche über Sechszehntel wegeilen, die sie in nachahmenden Absätzen unter sich theilen, scheinen bald einen edeln und zugleich lebhaften Tanz auszuführen, bald singt das Orchester, wie verlockt durch die Verführungen der Vocal-Melodie, mit dieser oder liebkos't sie in Liebe athmender Begleitung. Später ändern sich Ton und Tact. G Majore $^2/_4$ *Allegretto.* Die Koryphäen, zwei Soprane, preisen in Majore und Minore die Gottheiten des Meeres, hierauf fällt die Ciaconne im **Tutti** wieder ein. Ein **Crescendo,** welchem sich nach einander die Instrumentalstimmen und die jeweiligen Triolen des Basses anreihen, und die die singenden Personen aufmerksam machen, ihre Verbeugung abzu-

statten, beschließen diesen so majestätischen, glänzenden und feurigen Chor.

Wir haben im ersten Acte nur die Scenen und Nummern geprüft, welche uns Mozart's würdig, oder wenigstens eines Studiums werth erschienen waren, um von ihnen aus die Fortschritte des Componisten an späteren Werken zu bemessen. Diese Behandlungsart empfiehlt sich von selbst, und wir haben sie für diesen Artikel wie für alle folgenden angenommen.

Im zweiten Act finden wir zuerst eine Arie der Ilia: *Se il padre perdei*, nach meiner Ansicht die beste ohne allen Vergleich. Ilia, deren Ketten Idamante gebrochen hat, bezeugt dem Könige ihre Dankbarkeit und läßt ihn das Geheimniß ihres Herzens errathen.

Se il padre perdei
La patria, il riposo
Tu padre me sei,
Soggiorno amoroso
È Creta per me.

Die entzückend schöne Melodie und der eben so entzückende Ausdruck dieser, durch die Liebe selbst modulirten und durch die Grazien instrumentirten Cavatine, scheint in Mozart tiefe Erinnerungen zurückgelassen zu haben, der ganz wörtlich einen Satz in der Arie des Tamino (Zauberflöte), und in dem göttlichen Andante der Symphonie in G Minore wieder vorbrachte.

Die Arie hat als Hauptbegleitung die Flöte, die Oboe, das Horn und das Fagott concertirend; das Quartett wirkt

hier untergeordnet, ohne jedoch von den Figuren ausgeschlossen zu seyn, welche im Dialog in alternirenden Stellen und in verbundenen Gängen vertheilt sind.

Nach den Eingangsworten, welche ich angeführt habe, trübt eine Wolke der Schwermuth, ein Schatten der Vergangenheit den Geist des Mädchens, die sich aber sogleich im Hinblick auf die glückliche Gegenwart verlieren. Welche andere Sprache, außer der Mozart's, vermag je diese wollüstige Trauer der Erinnerung so auszusprechen, welche so viele bittere Thränen verbirgt, die die Liebe getrocknet hat. Man ertappt sich noch über Thränen, es sind aber Thränen der Wonne. Der Leser vermag aus diesem Beispiele zu sehen, wenn er die Partitur betrachtet, wie viel die Kanonform, mit der Harmonie im Bunde, dem an und für sich ausdrucksvollen Gesange an weiterm Ausdrucke zu verleihen mag.
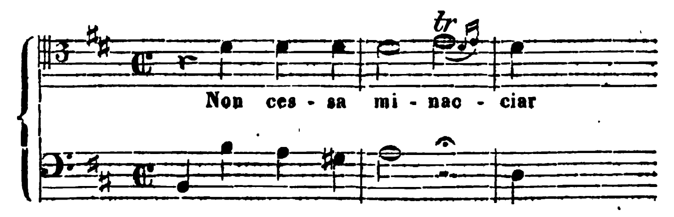
Instrumentirtes Recitativ. Der König erräth den Sinn dessen, was er hört; das Orchester führt ihm fragmentarisch die Erinnerungen an die vorhergehende Arie zurück. Kein Zweifel mehr; sie lieben sich und statt eines Opfers finden sich nun deren zwei. Die Figuren, welche die Verhältnisse enthüllt haben, lösen sich auf, und nehmen die Färbung der Empfindungen an, welche in Folge dieser Entdeckung sich des unglücklichen Vaters bemeistern. Ein geniales Mittel, das Orchester an die Stelle des Libretto treten zu lassen, welches man seit Mozart schon oft angewendet hat. Hat er es erfunden? Ich weiß es nicht; aber sicher bediente sich Niemand desselben mit mehr Glück als er.

Nach diesem Recitativ kommt die berühmte Tenor-Arie:

Fuor del mar, ho un mar in seno, welche der Componist für die schönste in der ganzen Oper hielt, wie sie ohne Widerrede die glänzendste, herrlichst instrumentirte, die schwierigste und best durchgearbeitete ist. Mozart folgte in seinen Fortschritten dem Gange, welchen wir die Hauptentwickelungen der musikalischen Kunst selbst haben leiten sehen. Er war ein großer Contrapunctist und ein großer Harmonist, ehe er ein großer Sänger wurde; die Reife des Genius ging der des Geschmackes in ihm voran, was übrigens schon seine Ansicht über die Nummer, von der wir sprechen, an und für sich beweisen würde. Dadurch, daß er in dieser Arie Alles anbrachte, wollte er sich selbst übertreffen; dramatischen Gesang, Bravour, Wissenschaft, musikalische Malerei, antiken Contrapunct, moderne Fiorituren; aber er verdarb sie eben dadurch, daß er zu viel gethan hatte. Zu seiner Entschuldigung müssen wir sagen, daß der Text unter die unerträglichsten gehört, welche man einem Componisten bieten kann. Es ist ächt italienische Librettopoesie, sich ein Meer zu denken, welches Idomeneo in sich trägt, das noch viel verderblicher ist, als das wirkliche Meer, und einen Schiffbruch, womit Neptun sein Herz zerbricht, das gleich den Schiffen zu zerschellen droht. Der Musiker, jung wie er war, ging in den Gedanken dieser Pointen ein; er spielte mit den Worten ***mar*** und ***minacciar*** und gab den metaphorischen Sinn statt des wirklichen.

Eine Fluth von verbundenen Sechszehnteln hat das Orchester überschwemmt und die Drohungen Neptun's sind in der Vocal-Partie durch einen Strom von Rouladen hörbar

geworden, in welchem die Stimme und der Athem des Sängers allerdings sehr Gefahr laufen, Schiffbruch zu leiden. Während der kurzen Augenblicke der Ruhe, welche dieses innere Meer und diese Drohungen in Läufen sich gönnen, executirt das Orchester den Schluß einer Fuge, welche weder figürlich noch in Wirklichkeit mit dem Texte etwas gemein hat. Es mag dieß noch der contrapunctischen Halbheit willen hingehen; aber der Hauptfehler der Arie liegt darin, daß die alten Gänge der Melodie, die alten melismatischen Anlagen und die alten Cadenzen in Trillern, eine Grundursache des Verderbens hineingelegt haben, welche das Ganze zerstört. Diese ganze schöne Arbeit, welcher die Kritik trotz ihres Bedauerns die Bewunderung nicht versagen kann, ist für die jetzigen Liebhaber für immer verloren. Logen und Parterre würden bei einem Schlusse wie folgender in ein schallendes Gelächter ausbrechen:



Eine sehr gothische Cadenz, nicht wahr? Ja, man darf aber nicht übersehen, daß dieses Aushalten am Schlusse ehemals dem Sänger Gelegenheit gab, die schönsten Mittel seiner Stimme nach Bequemlichkeit geltend zu machen, ohne weder durch die Begleitung, noch durch den Rhythmus sich

eingeengt zu fühlen. Es war dieß für Menschen wie Raff die Schlußrede des Virtuosen, der höchste Moment des Triumphes. Die Instrumental-Virtuosen hatten ebenso den Brauch, eine Cadenz zu machen, wenn sie ihr Stück schlossen.

Ein sehr schöner Marsch, den man hinter den Coulissen hört, macht uns aufmerksam, uns an den Hafen von Cydonia zu verfügen, wo Alles schon zur Abreise Elektra's und Idamante's bereit ist. Die Matrosen singen in Erwartung des Signals zur Abfahrt in F Majore: *Placido è il mar; andiamo*, ein Chor, welcher den glücklichsten Contrast zwischen den vorhergehenden und folgenden Scenen bildet. Das Bild der süßesten Einflüsse der Natur gegenüber den schmerzlichsten Gemüthsbewegungen im Leben. Ein glänzendes und dunkles Blau färbt diese klare Harmonie; die Flöten und Clarinette tragen einem die frische Seeluft entgegen; das Quartett deutet das Schwanken der Wogen an; der Sechsachtel-Tact wiegt einen, wie auf einem Nachen. Schon durchläuft man in Gedanken mit der Reise beschäftigt den endlosen Horizont des Meeres, und verliert sich in der unbegrenzten Ferne. Auf einmal schweigt aber der Chor, denn ein Sirenengesang ist zu den Ohren der Matrosen gedrungen. Es ist Elektra's Stimme, die in einer köstlichen Melodie, in Tönen, noch einschmeichelnder als der Hauch des Zephyr's, und noch balsamischer als Flora's Athem um günstige Winde fleht. Man halte mir Zephyr und Flora zu gut, denn wir behandeln einen mythologischen Gegenstand. Die leidenschaftliche Seele Elektra's verleiht ihr Herrschaft über die Elemente. Ihr Wille magnetisirte sie, wie man heut' zu Tage

sagen würde. Bald eilen die Eumeniden bei'm Klange ihrer Stimme herbei; die lieblichen Zephyre werden sich nicht weniger gelehrig zeigen. Wir hören ihr sanftes Murmeln in den darauf folgenden Sexten-Accorden, welche sich, an ein Ritornell anschließend, den Chor: *placido è il mar* zurückführen. Ja, ruhig, lieblich, frisch und südlich, Alles zusammen, köstlich zu hören, köstlich einzuathmen, in der That von Mozart's erster Qualität.

Idomeneo kommt, um die Abreise seines Sohnes zu beschleunigen, *Troppo t'arresti,* sagt er zu ihm. Der Prinz und die Prinzessin nehmen von dem Könige Abschied und er verabschiedet sich von ihnen. Dieß geschieht in einem Terzett, das sich in zwei Tempi theilt. Der Gesang des Andante ist melodisch und von ziemlich reinem Geschmacke; die Instrumentation schön und gelehrt, wie überall. Das *addio* wiederholt sich in wundervoll modulirten Ausrufungen; im Allegro liegt hinreißende Gewalt und Feuer. Im Ganzen ist aber diese Nummer weit entfernt von den classischen Ensemble's Mozart's. Die Verschiedenartigkeit der Charaktere spricht sich darin nicht aus, was aber die fast unveränderliche Gleichförmigkeit eines und desselben Textes für die drei Personen auch nicht wohl anders zuläßt. Ueberdieß kommt dieselbe Situation im dritten Act vollständiger und rührender durch das Mitwirken der Ilia noch einmal vor.

Kaum ist dieses Terzett vermittelst eines der banalsten italienischen Schlußsätze (auch Bettel=Cadenz genannt) zu Ende, so geht die Tonart von Dur in Moll über; das Tempo wird rascher; die wallende Bewegung im Orchester

kündigt das Ungeheuer an. Es erscheint und die wellenförmigen Figuren der Violinen hören sogleich auf.

Bei'm Anblicke des Ungeheuers, dessen gräuliche Gestalt ganz der Phantasie des Decorateurs anheimgestellt ist, ruft das Volk aus: *Quel nuovo terrore!* Die Violinen stürmen und die Blasinstrumente lassen sich in langgedehnten Seufzern hören. Die Tonleiter aus G (die Dominante der Tonart, welche aus C Minore geht) läßt sich überall hören, von Unten nach Oben und von Oben nach Unten; dann im Quartett zusammenlaufend, steigt sie in chromatischen Stufen, und wenn sie bei der Sexte von dem Grundtone angelangt ist, springt sie ganz unerwartet wie der Blitz und unwiderstehlich wie eine Lawine auf den Ton B Moll über. Ein furchtbarer Schrei ertönt aus dem Orchester; die Querpfeife zerreißt mit ihrem schrillenden Tone die tonischen Massen*). Ein Sturm, gegen welchen der im ersten Acte vergleichsweise nur ein Säuseln war. Der ganze Chor, vor Schrecken wankend, ermattet in einem verminderten Septimen-Accord, der in einer Fermate ausgehalten wird. Dieser Schluß oder Stillstand wiederholt sich dreimal und zwar in Folge enharmonischer Verwandlung bringt er die Töne Gis Minore, Fis Minore und F Majore in immer tieferer Ausweichung, bis das F, in seiner Eigenschaft als Dominante, uns in die Tonart wieder zurückführt, von der wir ausgegangen sind. Mozart drückt auf diese Weise die tödtliche und stets

*) Es ist dieß das einzige Stück in der Oper, in welchem die Querpfeife (flauto piccolo) angewendet ist.

wachsende Angst aus, welche in der Frage liegt: *Il rè qual è?* Wie unaussprechlich schön und von welchem Effecte ist dieser Satz!

Idomeneo erklärt unter dem Krachen des Donners, in einem herrlich instrumentirten Recitativ, daß er selbst der Schuldige sey. Er weiht sein Haupt den unterirdischen Mächten und beschwört Neptun, den Unschuldigen zu verschonen.

Bei diesen Worten ertönen die Pauken in dumpfen Schlägen. Idomeneo ist nicht das Opfer, welches die Götter verlangen. Irgend etwas Finsteres scheint vom Orchester her im Anzuge begriffen zu seyn, Etwas, was immer näher kommt und gleich einem dunkeln auf den Flügeln des Sturmes getragenen Meteor immer größer wird. In denselben Intervallen steigende und fallende Figuren bringen im Vereine mit den raschen Bewegungen eines $^{12}/_{8}$ Tactes, eine Art von furchtbarem Schwanken hervor, das Bild der durch Neptun's Schläge wankenden Erde. Das Volk sucht sein Heil in der Flucht. *Corriamo! Fuggiamo!* Aber nicht Alle vermögen gleich schnell zu entfliehen; ein Hagel von Triolen fällt auf die Fliehenden; Finsterniß umgibt sie; der Sturm treibt sie in verschiedenen Richtungen auseinander; die Blitze blenden sie durch ihr Leuchten. Es ist nicht möglich beisammen zu bleiben. Es rette sich wer kann, und Alles stäubt auseinander. Die Furcht bringt die Menge ganz außer Fassung; statt vorwärts zu kommen, wendet sie sich um. Die Harmonie löſ't sich völlig auf. Während die, durch vier Hörner verstärkten Bässe gedämpft das A aushalten, fallen die Soprane in ein Fugenthema in B, die Tenore lassen die

Antwort in H hören, und die Altstimmen, die sich in synkopirten Tönen bewegen, vermehren durch ihr Retardiren die sonderbaren und gräßlichen Dissonanzen. Eine Durchführung auf diese Weise weiß selbst nicht wohin sie geht. Sie schwimmt zwischen mehreren Tonarten auf unbestimmten Accorden, stößt jeden Augenblick auf schwierige Nebenvorzeichnungen in der Harmonie, auf harte große Septimen, ohne irgend eine Tonart festzuhalten. Nach diesen verzweiflungsvollen Anstrengungen vereinigen sich endlich die Stimmen im ursprünglichen Unisono wieder, der Sturm, welcher sich etwas gelegt hat, erlaubt Jedem sein heimathliches Dach aufzusuchen. Man trennt sich wieder, aber dießmal ganz sachte. Einige Nachzügler lassen noch hier und da ihr *Corriamo! Fuggiamo!* hören. Diese Rufe lassen sich hinter den Coulissen vernehmen und der Chor endigt pianissimo in Majore, mit der Feierlichkeit einer Kirchencadenz. Der Vorhang fällt. Unvergleich erhaben! Ehre, ewige Ehre dem Meister, der zuerst die Fuge bezwang und sie mächtig und gefügig, dem Drama dienstbar machte. Welche Composition im melodischen Style vermöchte wie der fugirte Chor den unaussprechlichen Tumult und Schrecken einer solchen Scene wieder zu geben! Wer hat aber auch je von einer solchen Fuge geträumt! Ich habe so sehr wie Jemand das Finale des zweiten Actes in der Vestalin bewundert. Man stelle aber einmal die beiden Chöre, welche wir so eben untersucht haben, neben einander, und dieses Finale wird wie ein Walzer, wenn gleich etwas ernster als die Walzer gewöhnlich sind, erscheinen.
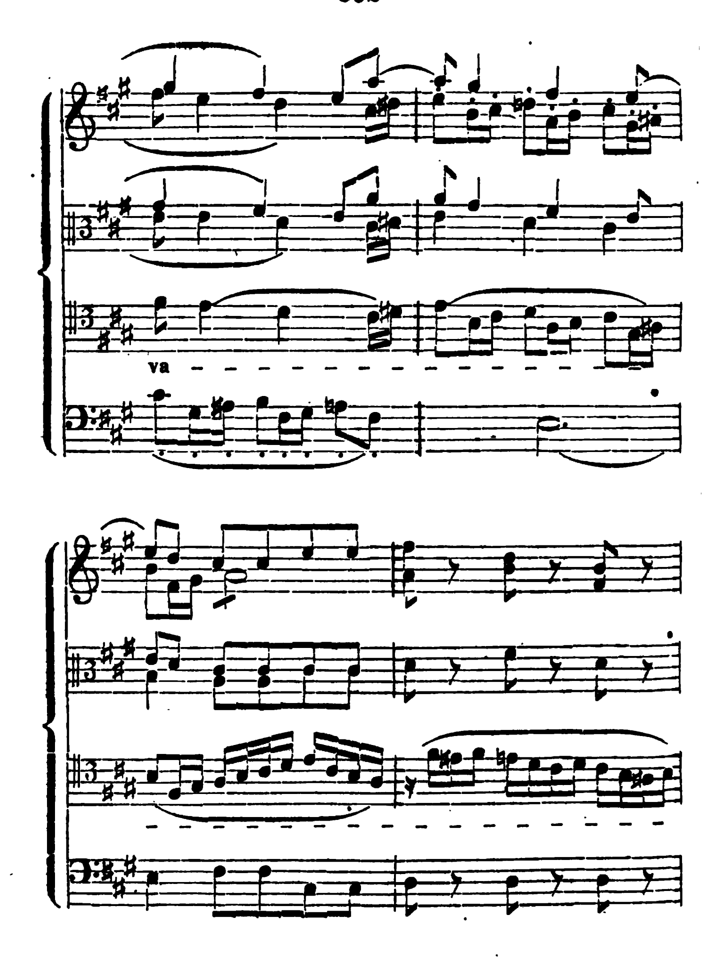
Der zweite Act des Idomeneo ist reicher an Schönheiten als der erste, und der dritte weit schöner als der zweite, ein auf der lyrischen Scene ziemlich seltener Fortschritt. Bei'm Aufgehen des Vorhangs sehen wir Ilia im königlichen Parke lustwandeln, wobei sie dem Zephyr eine Botschaft an ihren Geliebten aufträgt. Bei einem solchen Courier braucht man seine Depechen nicht zu siegeln. Ilia dictirt sie ihm eben mit lauter Stimme in einer im zärtlichsten Briefstyle gehaltenen Melodie (eine hübsche Cavatine aus CDur), als Idamante's Dazukommen ihr ein directeres und sichereres Mittel zur Correspondenz darbietet. Das nun folgende Duett könnte noch eine sehr angenehme und sehr frische italienische Musik aus Paisiello's und selbst Paer's Zeiten seyn; heut' zu Tage erscheint sie unter den Formen und Verhältnissen jener Musik zu stehen, wie sie Rossini, wohlverstanden nach Mozart, uns gemacht hat. Einige Jahre später componirte Letzterer ein anderes Duett (Nummer 34 des thematischen Katalogs) und legte es der Partitur des Idomeneo mit der Bemerkung bei, daß man es statt des erstern singen könne. Die Wahl kann in der That nicht schwer fallen. Zwischen diesen Piecen liegt der ganze Abstand des Mozart von 1780 und des Mozart von 1785. Das andere Duett ist ein kleines Meisterwerk an Ausdruck und Anmuth, eine jener zarten Blumen, welche der Hauch der Mode nicht so leicht zu tödten vermag.
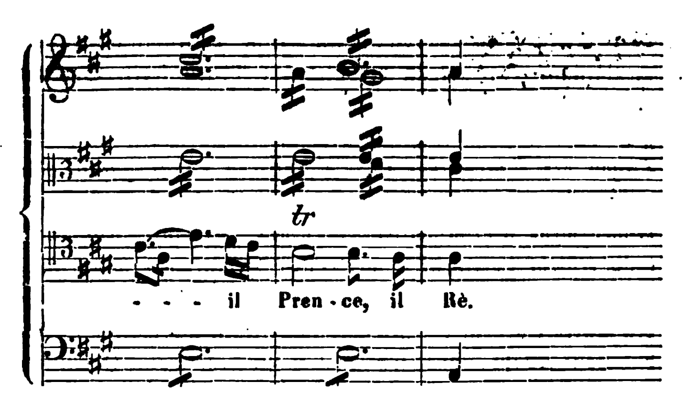
Der König, von Elektra gefolgt, stört das Zusammentreffen der Liebenden, indem er wiederholt in seinen Sohn dringt, abzureisen. Idamante will den Tod in der Verban-

nung suchen; Ilia will ihm folgen; Elektra möchte sich an ihrer Nebenbuhlerin rächen; der unglückliche König weiß nicht, was er thun, zu was er sich entschließen soll. Quartett aus Es-Dur $^4/_4$ Allegro, das erhabenste und erstaunungswürdigste Wunder des ganzen Werkes. Man sieht darin in einem, auf eine einzige Situation ohne alle Handlung entworfenen Rahmen, harmonisch alle Elemente der Tonsetzkunst, alle alten und modernen Bestrebungen, die einschmeichelndsten wie die ernstesten, alle diese allgemeinen Mittel des Ausdrucks und Effects sich verschmelzen; in ihm finden sich zum ersten Male seit die Welt steht, ein im höchsten Grade melodischer Gesang, der nie aufhören wird, melodisch zu seyn, eine pathetische Declamation, eine harmonische und contrapunctische Wissenschaft, die selbst Bach verwirrt hätte, Instrumental-Stimmen, so entworfen und combinirt, wie man sie in den schönsten Scenen Don Juan's trifft, die musikalische Einheit und die dramatische Wahrheit, mit einem Worte die reine Musik in ihrer ganzen Freiheit, Pracht und Größe, und die angewandte Kunst mit all' ihrem Reize und ihrer unwiderstehlichen Gewalt vor. Ich glaube nicht, daß irgend etwas Vollkommneres in dieser Gattung je aus der Feder eines Componisten geflossen ist.

Nach einem kurzen, aber sehr ausdrucksvollen Ritornell fängt Idamante allein an, und das Orchester folgt dem geheimnißvollen Gespräche, das eine Anspielung auf das fatale, von der redenden Person noch nicht gekannte Geschick ist. Ilia fällt mit Ergießungen der Zärtlichkeit, Elektra mit Wuth- und Rachegeschrei, Idomeneo mit Ausrufungen der

Verzweiflung ein. *Serena il ciglio tuo*, sprechen die Liebenden zu dem unglücklichen Monarchen. Sie rufen es ihm im sanftesten Tone, zuerst in Terzen und in der zweiten Hälfte des Stücks in Sexten zu. Vergebliche Worte, deren Eindruck der tiefe, in der folgenden Phrase ausgesprochene Schmerz dämpft, welchem auch Idomeneo sich anschließt: *Ah il cor mi si divide*. Welch' ein Satz! Die blutende Seele der handelnden Personen zeigt sich offen, ihre Thränen fließen, so wie auch die unserigen. Bald durchlaufen die Singstimmen, sich in lange und klagende Accorde pressend, Tonarten, die von fünf und sieben B umschleiert sind, um in einem herzzerreißenden Halt zu endigen; bald zerstreuen sie sich und irren traurig und klagend durch die Wendungen einer labyrinthischen Nachahmung; hierauf knüpfen sich ihre Melodieen wieder an einander, wie durch die Bande der Verzweiflung, welche sie Alle fühlen. Außerdem ist es noch ein zerstückelter Dialog, aufeinander folgende Ausrufungen und Antworten, während welcher die figurirten Gänge des Basses von Tact zu Tact eine unerhörte, erhabene Modulation ausführen, von welcher der vermehrte Sexten-Accord das hauptsächlichste Agens ist. Man sehe die Partitur nach und werfe sich vor ihr zu Boden. Die äußersten Bestrebungen der Wissenschaft und des Genius wurden für den Schlußsatz aufgespart. Die Stimmen, auf syllabische Achtel vertheilt, fallen unmittelbar eine nach der andern ein, indem sie sich in der Secunde wiederholen: *peggio di morte* in Es, *peggio di morte* in F, *sì gran dolore* in G, *sì gran dolore* in As etc. Die Clarinette und Flöten, welche


va



Es ist gut als contrapunctische Uebung auf einer in der Manier des *Canto fermo* gegebenen Melodie, unzulässig aber als dramatische Musik. Eine Phantasie oder ein rückhaltiger Gedanke derselben Art findet sich auch in der Partitur des Don Juan wieder. Ich meine damit die Arie der Elvira, die in Händel's Styl componirt ist: *Ah fuggi il traditor*, welche die Kenner als ein Meisterstück rühmen.

Mit Hilfe einiger Auslassungen, von welchen einige schon von Anfang an in München beliebt wurden, bilden die nach dem Quartett folgenden Nummern, die sich meistens aneinander reihen, beinahe ein ganz modernes Finale. Wenn man also die Nummer 22 streichen würde, so würde sogleich der Oberpriester Neptun's mit dem Chore der Priester und des Volkes kommen. Eines der bewunderungswürdigsten Recitative in *Idomeneo* ist das, in welchen der heilige Mann dem Könige das Bild des Elends entwirft, das

über Kreta hereingebrochen ist. Eine majestätische Instrumentalfigur begleitet in verschiedenen Tönen jeden Satz der Rede. Eine unwandelbare und unerbittliche Figur, eine Figur ohne Antwort, gleich dem Willen der Götter, deren Organ der Oberpriester ist. *A Nettuno rendi quello c'he suo.* Idomeneo kann das verhängnißvolle Gelübde nicht länger mehr geheim halten, er nennt Idamante; das Recitativ erstirbt in einem schmerzvollen Gemurmel. Nun folgt ein Adagio, welches in Triolen mit einem gedämpften Basse, den Effect einer ungewissen und schwierigen chromatischen Modulation erhöht, und sich endlich in dem Tone C Minore auflös't. Sobald diese den Thränen geweihte Tonart eingetreten ist, ruft das Volk in tiefster Bestürzung aus: *O voto tremendo! Spettacolo orrendo!* Wieder ein Stück aus der Zahl derer, welche den Verfasser rechtfertigen, daß er *Idomeneo* der Oper gleichstellt, der Nichts gleichkommt. Wie groß, wie erhaben ist dieser Chor und wie sehr ist man zu beklagen, ihn, statt hören zu dürfen, analysiren zu müssen. Wie vermag ich es, diesen hinsterbenden Rhythmus, diese schwere Grabesharmonie, welche mit dem ganzen Gewichte eines unüberwindlichen Fatum's auf der Seele lastet, diese durch Sordinen gedämpften Trompeten und den Effect dieser bedeckten Pauken, welche wie die Todtenglocke einer ganzen Nation zu ertönen scheinen, und die Schrecken dieses mit dem Tode ringenden Volkes zu beschreiben, das den Abgrund zu seinen Füßen erblickt: *d'abbisso le porte spalanca crudel.* Der Schlund bleibt neun Tacte lang offen und schließt sich erst mit dem zehnten. Wenn es etwas

Schöneres gibt als diesen, mit so vieler Kunst und so vielem Genie hinausgeschobenen Schluß, so habe ich Unrecht. Ein Priester-Solo, das in ganz priesterlicher Weise durchgeführt und accompagnirt ist (die Striche des Violoncell's fehlen darin nicht), schneidet den Chor in der Mitte durch. Der zweite Theil, in Majore, schließt sich an einen Satz des Orchesters an, der von hinreißendem Effect ist und den Uebergang zu dem Priestermarsche bildet, welchen Mozart in der Zauberflöte in neuer, durchgesehener, verbesserter und vermehrter Ausgabe wieder gegeben hat.

Wir sind nun im Tempel, der Statue Neptun's gegenüber, und lauschen entzückt dem Gebete, welches der König von Kreta an diesen Gott richtet: *Ascolta o Rè del mar i nostri voti;* eine Cantilene von köstlicher Reinheit, welche mit den classischsten Melodieen Mozart's verglichen werden darf. All' die lachenden und poetischen Bilder des heidnischen Cultus scheinen sich im Orchester zusammengefunden zu haben. Die Violinen begleiten Pizzicato in Sechszehnteln; die Blasinstrumente zu einem Ganzen vereinigt, umschreiben die Figur in je zwei und zwei verbundenen Noten, während sie aber noch andere der anmuthigsten Verzierungen auszuführen haben. Ausgesuchte Instrumentation, und ganz dazu gemacht, sich mit einer Melodie zu verbinden, die in einem Bache von Milch und Honig dahinfließt. Idomeneo's Gesang wird durch einige Tacte des Priester-Chors unterbrochen, die sich in einer einzigen Note durch eine Modulation hinziehen, welche unaufhörlich mit den Sätzen des Orchesters wechselt, worauf das seitherige Tempo innehält, und das Ganze ge-

heimnißvoll in gedehnten halben Noten, auf der in der Oper so ungewöhnlichen Cadenz, im Moll-Accorde der Quarte, der unmittelbar vor dem Dur-Accord des Grundtons verwendet wird, endigt. Dasselbe Bruchstück von Chor schließt das Gebet. Was mochte wohl der Dichter dabei gedacht haben, daß er vermittelst dieser ernsten Erinnerung an die christliche Kirche das poetische Gemälde der Ceremonien eines andern Cultus krönte? Die Absicht scheint klar zu seyn. Ueber diese vorläufigen Götter in der Fabel, welche in diesem Gebete aufleben, zeigt sich die ewige Macht, welche das heidnische Alterthum unter dem Namen und den finstern Attributen des Fatums anbetete.

Dasselbe, was wir bei der Untersuchung des ersten Actes sagten, müssen wir bei den Scenen wiederholen, in welchen Idomeneo sich vorbereitet, das Opfer zu vollbringen, und in welchen die beiden Liebenden für einander sterben wollen. Alles dieß ist als Recitativ recht schön, ohne allen Zweifel, für uns aber gibt es kein Recitativ mehr, welches die Ensemblestücke in Ensemble-Situationen zu ersetzen vermag. Idamante's Arie, welche zwischen diesen beiden Scenen sich befindet, wurde mit Genehmigung des Componisten unterdrückt. Sie ist nicht viel besser als die im ersten Acte: *il padre adorato*. Augenscheinlich verließ die Muse Mozart, oder vielmehr verabschiedete er die Muse, wenn er für den elenden Castraten Del Prato zu schreiben hatte, den er uns als einen Sänger ohne Mittel und ohne Schule, und als einen unerträglichen Darsteller schildert. Raff war ebenfalls nur eine Statue nach dem Ausspruche unseres

Heros. In diesem alten Automaten befanden sich aber noch die Ueberreste eines Virtuosen ersten Rangs *). Mit den Schwestern Wendling dagegen, welche im Besitz der Rollen der Elektra und Ilia waren, war Mozart sehr zufrieden. Daraus erklärt sich, warum in Idomeneo die weiblichen Arien über denen der Männer stehen.

Das Orakel des Neptun, von welchem es eine achtmal kürzere Abweichung als die erste Version gibt, ist ein gebundenes Recitativ mit der Begleitung von drei Posaunen und zwei Hörnern, hinter den Coulissen. Es ist weniger um seiner selbst willen bemerkenswerth, als weil es den erhabenen Choral der Statue des Commandeurs geliefert hat, dessen Keim es in sich trug. Als Mozart den Gott der Meere sprechend einführte, suchte er den Effect nur in materiellen Resultaten oder im Klange der Instrumente. Später verband er den akustischen Effect mit dem harmonischen und schuf ein Orakel, welches in der musikalischen Welt bis an das Ende aller Dinge forttönen wird.

Elektra, bei dieser allgemeinen Zufriedenheit unglücklicher als je, verfällt wieder in ihre Ausbrüche der Wuth wie im ersten Acte. Es war dieß bei ihr ein Familienunglück. Es schien für den Musiker eine ebenso unbequeme als verdrieß-

---

*) Raff, der 1713 oder 1714 geboren wurde und ein Schüler Bernacchi's war, galt für den ersten Tenoristen Deutschlands, um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Er war also beinahe siebenzig Jahre alt, als er den Idomeneo sang, und zwar hatte er diese Rolle nur aus Vorliebe für diese Musik übernommen, denn er hatte sich schon seit langer Zeit vom Theater zurückgezogen.

liche Sache zu seyn, eine so gesteigerte Situation noch einmal vorführen zu müssen, die er bereits so vortrefflich behandelt hatte. Kleinigkeit! nachdem er zwei Stürme und zwei Abschiedsscenen geschaffen und zweimal bewiesen hatte, daß man sich weit übertreffen könne, selbst wenn man etwas sehr gut gemacht hat, so vermochte eine Aufgabe weiter ihm keine Schwierigkeiten zu verursachen. Um aber die erste Arie Elektra's übertreffen zu können, mußte der Tragödien-Styl auf die äußersten Grenzen der Leidenschaft und des Zornes gesteigert werden. Mozart stand aber eine Sängerin zu Gebot, für die Nichts zu schwer war und unerschrockene Symphonisten, die ihm in die Hölle gefolgt wären, in deren Nähe er eben im Inbegriffe stand, sie zu führen. Alles glückte vortrefflich. Elektra übertraf sich ebenso sehr selbst, als sie ihre Mutter Klytämnestra übertroffen hatte. Noch nie waren die Verwünschungen der Verzweiflung mit solcher wahnsinnigen Kraft auf der Bühne zum Ausbruch gekommen, als in der Arie: ***d'Oreste, d'Ajace ho in seno i tormenti,*** dem Vorbilde jedes vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen ***Agitato.*** In der Singstimme folgen sich unaufhörlich herzzerreißende Ausrufungen und Seufzer, wahnsinnige Declamation ohne alle Beimischung eines ***Cantabile.*** Aus dem Orchester ertönen fortwährend bunt durcheinander convulsivische Figuren, die sich in Seufzern brechen und in Trillern abquälen. Die auf's Neue heraufbeschworenen Eumeniden antworten deutlicher auf die Anrufungen Elektra's, selbst die Instrumentation wird zum Texte. Komme, eile, singen in klagenden Accorden die ehernen Lippen; die Bisse

unserer Schlangen schmecken süß im Vergleich mit den Feuern, die Dich verzehren. Ein verzweiflungsvolles Bravourstück krönt diesen gräßlichen Ausbruch wahnsinniger Wuth, oder um uns zarter auszudrücken, diesen heftigen Nervenkrampf. Die Wuth könnte kaum höher steigen; sie erreicht das hohe C und nach diesem steigert seine chromatische Progression abwärts den Effect auf den höchsten Grad und führt die Nummer zu ihrer Schluß-Cadenz. Noch einige Tacte und es wäre Erstickung eingetreten. Obgleich in dieser Arie Alles auf's Aeußerste getrieben ist, so wurde der Wohlklang dennoch den Anforderungen der Situation nicht zum Opfer gebracht. Mozart sagte, Musik müsse immer Musik bleiben, von welcher Grundregel er sich fast nie entfernte.
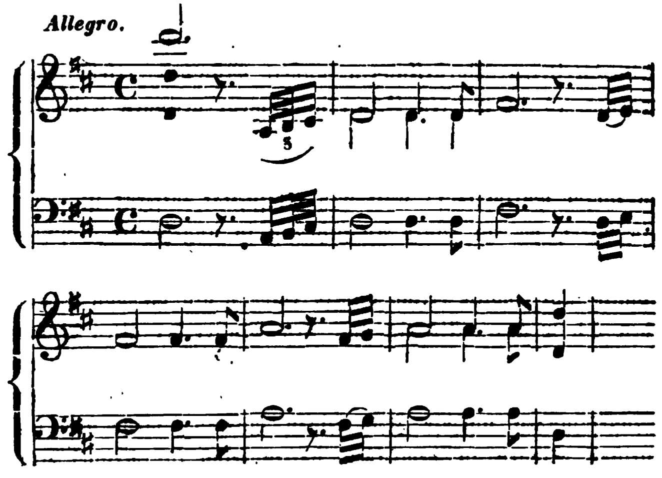
Nach so vielem, außerordentlich Schönen, erscheinen das Quartett, das Recitativ des Oberpriesters, der Chor aus C Minore, das Gebet Idomeneo's und Elektra's Arie, die Scenen des Glücks, welche folgen, natürlicher Weise schwach, wie alle Scenen, in welchen die Musik das Stück überlebt. Nichtsdestoweniger ist der Schlußchor: *Scenda Amor, scenda Imeneo* ein würdiges Seitenstück zu dem, welcher den ersten Act schließt.

Die Ouverture zum Idomeneo, von der wir noch zu sprechen haben, mußte den Zuhörern vom Jahre 1781 als ein außerordentliches Werk, als ein Wunder der Instrumentation und Harmonie erscheinen, denn eine wie die andere war damals ganz neu. Wir aber dürfen sie nicht von dem Standpuncte aus, von dem, was nicht mehr ist, beurtheilen; wir müssen sie an und für sich und mit Hinblick auf die

classischen Werke Mozart's in dieser Gattung betrachten, welche den jetzigen Gesichtspunct festgestellt, und der musikalischen Kritik die sicherste und beste Basis der Würdigung geliefert haben, welche bis auf diesen Augenblick existirt. Die Ouverture zu Idomeneo besteht, wie zur Iphigenie in Aulis aus einer Verbindung pathetischer und kriegerischer Gedanken, zwischen welchen da und dort ein anmuthiger und sanfter Gesang ertönt. Von diesen Gedanken beziehen sich die einen auf das Drama, die anderen spielen auf frühere Begebenheiten der Hauptperson an; aber die Andeutung auf den Inhalt tritt vor der Erinnerung an Ilium in den Hintergrund und wird von dieser beinahe verwischt, was so viel heißen will, als daß der Charakter der Symphonie mehr heroisch als tragisch ist. Ich hätte ohne Rückhalt Alles daran gelobt, sowohl den Reichthum der Instrumentation als die kriegerische Schönheit der Thema's, die frische Schönheit einiger Melodieen, die feurigen Tonfälle, in welchen sich unausgesetzt das Geräusch der Waffen und der Kampf der Elemente folgen; lauter Dinge, die für jene Zeit äußerst bewunderungswürdig waren und es noch heute seyn würden, wenn Mozart nicht auch andere Ouverturen componirt hätte.

Das heroische Element in dem Stücke ist der Art, daß nicht nur Niemand es zu begreifen wagen wird, sondern es spricht sich sogar nur zu viel aus, und das ist ein Fehler. Es ist, wie man sehen wird, ein Heroismus aus DDur, welcher durch die Hände des Tanz- und Fechtmeisters gegangen ist, welcher mit dem Kopfe in die Höhe, die Kniee

gestreckt, die Brust heraus, mit Grundsätzen des Point d'honneur ausgerüstet und mit Tiraden bewaffnet einherschreitet; mit einem Worte: der gallisch-hellenische Heroismus des Achill Racine's und der des Achill Gluck's. Die Noten werden aber deutlicher sprechen als ich es vermag.



Wenn man wissen will, auf welche Weise man mit demselben Vorrathe kriegerischer Gedanken, die im melodischen Style immer etwas an Gemeinplätze streifen, wahren Heroismus und erhabene musikalische Kämpfe darzustellen vermag, so betrachte man die Ouverture zu Titus, namentlich den mittlern Satz und man wird bei'm Anblicke des classischen Werkes von 1791 unsere Strenge gegen das zehn

Jahre ältere Werk begreifen, welches ihm zum Muster gedient hat.

Wir haben nach bestem Wissen und Gewissen unsere Aufgabe als Kritiker zu lösen versucht; wir haben die Partitur des *Idomeneo* befragt und sie hat uns in bestimmten Ausdrücken alle Fragen beantwortet, welche wir Eingangs unseres Artikels aufgestellt haben, nämlich: warum das Werk keine weiteren Vorstellungen außer München erlebt hat; warum es in unseren Zeiten nicht mehr gelingen will, es wieder auf die Bühne zu bringen*), und warum endlich Mozart eine Oper in seiner Meinung so hoch stellte, die in ihrem Ensemble so weit von Classicität entfernt ist. An ein Werk, das in seiner Ausführung so ungeheuere Schwierigkeiten bot, namentlich für die Symphonisten von ehemals, konnte und wollte keine andere Capelle als die von München sich wagen. Als ein nach dem Muster der alten Opera seria zugeschnittenes Werk, deren Männer-Gesangspartieen überdieß fast ganz veraltet sind, fände *Idomeneo* bei den Musikfreunden unserer Zeit keinen Anklang mehr und die meisten Scenen in demselben hätten selbst für Kenner nur ein historisches Interesse. Daß Mozart, wie viele Väter mit zahlreicher Nachkommenschaft, eine gewisse Schwäche für

---

*) Im Jahre 1814 oder 1815 versuchte, so viel ich mich erinnere, die deutsche Truppe in Petersburg den *Idomeneo* in Scene zu setzen. Ich habe nie einen unglücklichern Versuch mit angesehen, und so wurde das Werk nur einmal gegeben*).
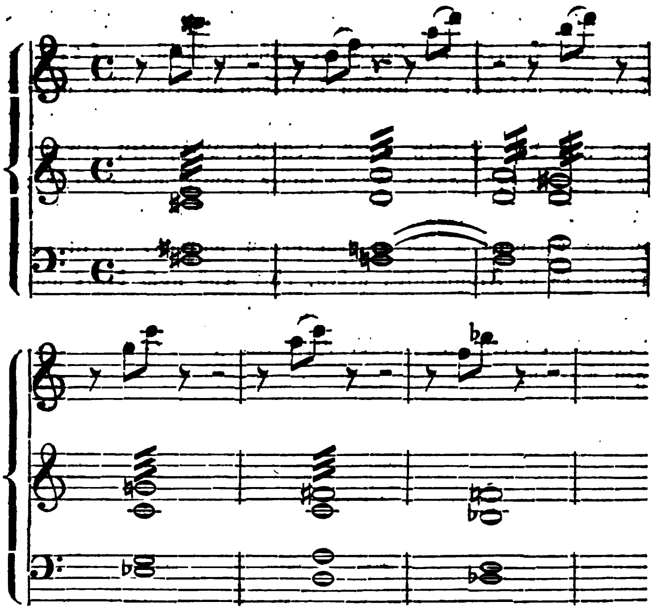
*) Wenn ich nicht sehr irre, wurde der Versuch vor ganz kurzer Zeit auch auf einem Theater in Deutschland gemacht; wie er aber ausfiel, weiß ich nicht anzugeben. D. Ü.

seinen Erstgeborenen hatte, mag allerdings nicht ungegründet seyn, damit soll aber nicht ausgesprochen werden, daß sein Urtheil über *Idomeneo* von Parteilichkeit oder durch Irrthum geleitet wurde. Es geziemt sich, diesem Urtheile die Auslegung zu geben, welche die Thatsachen begründen. Mozart war so weit davon entfernt, gegen die Unvollkommenheiten seiner Oper blind zu seyn, daß er bald darauf für die Arien eine ganz andere Schreibart annahm, und daß unter allen den zahlreichen Anleihen, die er für seine anderen Werke für das Theater ohne den geringsten Scrupel bei dem unbekannten Meisterstücke machte, sich nicht eine vorfindet, bei denen er nicht sowohl den Gedanken selbst wie die Form vervollkommnet hätte. Im Jahre 1780 componirte Mozart ungefähr ebenso wie Pierre Corneille schrieb. Er war groß im Großen, erhaben in den erhabenen Situationen. Außerdem redete er, ich will nicht gerade sagen die incorrecte und häufig ordinäre Sprache des Verfassers des Cid, aber die in jener Zeit für schön gehaltene melodische Sprache. Später redete er seine eigene Sprache, die in allen Jahrhunderten schön klingen wird, und war in kleinen wie in großen Dingen bewunderungswürdig. Daraus geht der Beweis hervor, daß er nicht die ganze Partitur des *Idomeneo*, sondern nur die erhabenen und unvergänglichen Theile des Werkes hoch hielt.

Ich schließe meinen Artikel mit einigen grammatikalischen Bemerkungen. Als Nacheiferer und leidenschaftlicher Bewunderer Bach's führte Mozart in seine Arbeit gewisse harmonische Combinationen ein, die sehr hart klangen, und welche

selbst an die Fehler dieses großen Contrapunctisten erinnern. Diese Härten finden sich durchaus nicht in den ganz classischen Partituren unseres Heros, und als er später wieder zu denselben Combinationen seine Zuflucht zu nehmen hatte, so behandelte er sie mit unendlich mehr Kunst und Schonung für das Ohr. Nach der Ausdehnung, welche einige Theoretiker, gestützt auf Bach's Autorität, der Regel über den Orgelpunct gegeben haben, so gäbe es keinen Accord, welchen der Baß, der auf diese Weise in der Harmonie für Null gerechnet wird, nicht ohne Klage und Murren tragen müßte. Andere Theoretiker setzen dieser Ausdehnung Grenzen. Sie behaupten, daß der Orgelpunct nur eine Fiction sey, welche zu weit getrieben eine wirkliche Qual verursachen könne, und um sich davon zu überzeugen, sagen sie, brauche man nur zum Beispiel den FisDur- oder ADur-Accord, auf ein gedämpft gehaltenes C anzuschlagen. Wir sind ganz ihrer Ansicht. Die Ouverture zu *Idomeneo* zeigt einen dieser übertriebenen Fälle, der um so auffallender, das heißt um so härter erscheint, als der Baß, statt in summender Weise sich hinaus zu ziehen, in Achteln geht, und Note um Note auf Tongängen anschlägt, in welchen man gar keinen Zusammenhang mit ihm erkennt. Das macht gerade denselben Eindruck, wie wenn das Orchester falsch spielte.

Unsere zweite und letzte Bemerkung bezieht sich auf eine kühne Modulation, die aber so gewagt ist, daß wir die Verantwortung nicht dafür übernehmen möchten. Sie findet sich in einem Recitativ, und da die Worte Nichts dabei ausmachen, so wollen wir sie ohne Text geben:



Eine harmonische Progression, deren sämmtliche Cadenzen sich mit Gängen des Grundbasses schließen, in der großen Terze herabsteigend, ist sicher eine sehr auffallende Progression. Bemerke man weiter, daß vom ersten auf den zweiten Tact die Septime steigt und der Leitton fällt, was in einer Cadenz nicht weniger auffallend ist. Uebrigens steht dieses Beispiel einer auf diese Weise construirten Progression vereinzelt da, und findet sich in keinem der Werke, die ich von Mozart kenne, wieder vor.

Mögen meine Bemerkungen dazu beitragen, die Neugierde und das Interesse der Liebhaber auf ein Meisterwerk zu lenken, von welchem die meisten derselben nie eine Note gehört haben, welches seit sechzig Jahren in den Bibliotheken ruht und nur das Zeichen eines Orchester-Dirigenten erwartet, um sich in der ganzen Größe seiner homerischen Gestalt zu erheben. Ich habe die Hindernisse angegeben, welche einem in die Scenesetzen sich entgegenstellen würden; allein man könnte es in Fragmenten geben, oder was noch besser wäre, die schönsten Scenen herausnehmen und dieß in Concerten vorführen, wofür sich die Musikfreunde gewiß erkenntlich zeigen würden.

Misericordias Domini.

Offertorium.

Während Mozart an der Oper arbeitete, welche die Reihe seiner dramatischen Meisterwerke eröffnete, nährte er den Wunsch und die Hoffnung, an die Spitze dieses ausgezeichneten Orchesters in München gestellt zu werden, dem, wie er sagt, Nichts als ein Chef fehlte. *Idomeneo* sollte ihn als Theatercomponisten empfehlen. Das Werk, mit welchem wir uns jetzt beschäftigen wollen, wurde zu gleicher Zeit mit der Oper gefertigt, damit Carl Theodor auch die Fähigkeiten des Autors für die Kirchenmusik kennen lerne. Mozart hatte in Salzburg bereits mehrere Messen geschrieben, die er aber den Anforderungen des Erzbischofs Colloredo hatte unterordnen müssen, mit dessen musikalischem Geschmacke es nicht zum Besten bestellt war. Der geistliche Herr wollte sich bei'm Hören nicht anstrengen; er verabscheute die Wissenschaft der Fugisten, welche mit ihren endlosen Entwickelungen ihn ermüdeten. Daher verlangte er, daß die Meßgebete so kurz als möglich seyn sollten; die Musik mußte so klar und leicht als möglich seyn und den

Hirten und die Heerde in eine heitere Stimmung versetzen. Ueberall mußten Trompeten und Pauken angebracht werden. Mozart bediente den Erzbischof nach Wunsch für die zwölf Gulden dreißig Kreuzer Besoldung, welche ihm dessen Freigebigkeit zukommen ließ. Die Arbeit war fast der Besoldung würdig.

Einem Kurfürsten von Bayern, dem freigebigen Fürsten, welcher als Kenner dem *Idomeneo* begeisterten Beifall gezollt hatte, durfte Mozart nicht wagen, eine Kirchenmusik zu bieten, wie er sie, um seine Sünden abzubüßen, in Salzburg machte. In München hatte er keine Rücksichten auf den Erzbischof zu nehmen; es war ihm vergönnt, nach seiner Ueberzeugung als Künstler zu handeln, sich durch seinen christlichen Glauben zu inspiriren und ein Werk für die Kirche in jenem wahren Kirchenstyle zu schreiben, der sich mehr und mehr in den oberflächlichen und anti-religiösen Tendenzen der damaligen Zeit verlor. Der hohe Beruf des jungen Musikers für die heilige Gattung kündigte sich also zu derselben Zeit wie sein Genie für das Theater an, und weil nach einer unserer früher gemachten Bemerkungen Mozart in seinen Fortschritten in kurzem Auszuge die ganze Geschichte der Musik reproducirte, weil er ein großer Contrapunctist und ein großer Harmonist war, ehe er ein großer Melodist wurde, so können wir daraus schließen, daß im Jahre 1780 seine Arbeiten für die Kirche mehr sich der Vollkommenheit näherten, als seine dramatischen Werke. Man kann in Wahrheit einen vereinzelten Chor, wie das *Misericordias Domini*, mit einer Oper in drei Acten, wie
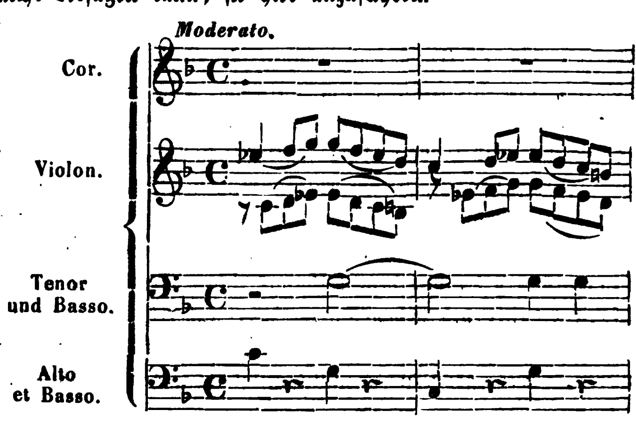
Idomeneo nicht vergleichen; aber weil der Kirchenstyl in seinen wesentlichen Merkmalen und seinen radicalen Formen bei Weitem beschränkter als der Theaterstyl ist, so reicht auch eine geringe Anzahl Blätter aus, um den Componisten danach bemessen zu können; und es ist sicher, daß wenn Mozart eine ganze Messe statt eines Offertoriums zu componiren gehabt hätte, das Werk nicht diese ungeheueren Ungleichheiten aufzuweisen gehabt haben würde, welche wir zwischen den Scenen seiner Oper gefunden haben.
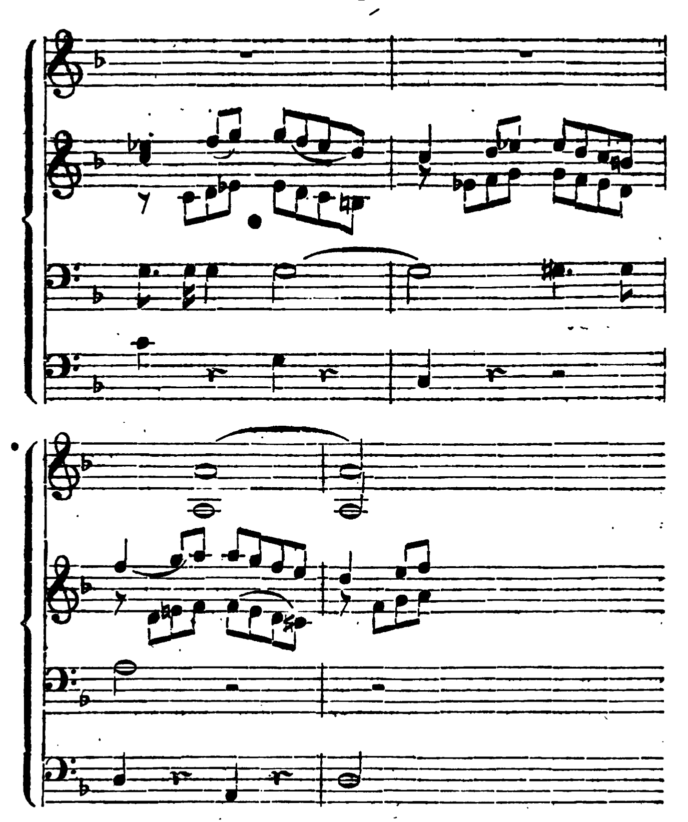
Das Offertorium ist nicht veraltet und es wird nie eine Note daran veralten, weil Alles darin alt ist. Alles ist Fuge oder Chorgesang darin. Der Text beschränkt sich auf:

Misericordias Domini
Cantabo in aeternum.

Diese zwei Glieder des Satzes, von welchem das erste piano gesungen wird, nach Art des Chorals, und das zweite die Fuge und das Forte mit sich bringt, wechseln unaufhörlich von Anfang bis zu Ende, und wenden, so zu sagen, die Composition um sich selbst herum. Um die Monotonie zu vermeiden, welche so oft auf einem Subjecte wiederholte Worte in einem Stücke von 160 Tacten, in einem langsamen Tempo vorgetragen, hervorbringen mußten, besaß der Componist unerschöpfliche Hilfsmittel der Modulation und der contrapunctischen Analyse. Er verwendete sie mit dem Wissen eines Bach, mit dem salbungsreichen Ernste der katholischen Meister des siebenzehnten Jahrhunderts, mit dem tiefen Gefühle und dem Geschmack, die nur Mozart eigen waren. Der größern Mannichfaltigkeit wegen verband er

mit den alten Formen eine moderne Form, die aber der Art war, daß die strengsten Puristen sie ohne allen Scrupel als Kirchenstyl annehmen mußten. Bald ist der Choralgesang in vier Stimmen auf die Intervalle des Accords vertheilt; bald hält die Hälfte des Chors, einmal die der hohen, ein andermal die der tiefen Stimmlagen, eine einzige Note, während das Orchester zu wiederholten Malen einen melodischen Satz ausführt. Diese Passage, so wie der vierstimmige Choralgesang, und ebenso die Fuge kommen in verschiedenen Tönen wieder vor. Einmal hören wir sie in C Minore und gleich darauf in D Minore, in einer Modulation, die an und für sich nicht sehr empfehlenswerth, jedoch mit solcher Kunst herbeigeführt und so originell und grandios durch die Vermittelung einer Note wird, welche dem einen wie dem andern Tone fremd scheint, so daß ich mir das Vergnügen nicht versagen kann, sie hier anzuführen.





Läßt man das Gis in den Singstimmen aus, so ist die Modulation nicht mehr zu ertragen; die falschen Quinten des Instrumentalbasses und der Stimmen lassen sich in ihrer

ganzen Blöße hören. Man sieht, dieses Gis, eine so zweideutige und trügerische Note, wie es eine gibt, eine wahre Chamäleonsnatur, ist durchaus kein Gis, so lang man es hört. Es verläßt seine falschen Merkmale nicht und wird erst das wirklich, was es zu seyn scheint, in dem Augenblicke, in welchem man es nicht mehr hört. Es ist dieß ein ganz wundervoller Effect.

Die fugirten Theile des Chors erinnern sehr an den Anfang des Requiem's, ohne aber diesen zu erreichen. So viel bleibt gewiß, daß nach den Stücken des Requiem's, in welchen die ursprünglichen Elemente der Kirchenmusik mehr vorherrschen, als der melodische Gesang, Mozart nichts Reineres, nichts Erhabeneres, nichts Erbaulicheres, mit einem Worte nichts der Kirche Würdigeres geschrieben hat, als sein *Misericordias Domini*. Diese Ansicht theilte er selbst auch, und wir stimmen ihr ganz einfach bei.

Mit Ausnahme der Stelle, welche wir citirt haben, und bei welcher das Orchester eine unabhängige und nothwendige Rolle spielt, könnte man den Chor ohne Begleitung singen. Die Instrumente verdoppeln nur die Stimmen, nach der gewohnten Weise der alten Meister.

Vielleicht wäre zu wünschen gewesen, daß die Stimmen des Chors im Choralgesange, statt einer Reihenfolge von ziemlich gewöhnlichen, obschon sehr wohlklingender Accorden, sich mehr der Harmonie des sechszehnten Jahrhunderts genähert hätten. Das Werk hätte dabei gewonnen, denke ich. Wenn dieß eine Ausstellung ist, so umfaßt sie die ganze Summe der mißbilligenden Bemerkungen, welche wir über

das Meisterwerk zu machen wüßten, von welchem Mozart so naiv bedauerte, keine Abschrift behalten zu haben.

Der Kurfürst von Bayern schien von *Idomeneo* entzückt worden zu seyn. Nie, sagte er, habe eine Musik einen solchen Eindruck auf ihn gemacht. Nun, dieses ***Misericordias Domini*** verbürgte demselben die Acquisition eines vollendeten Capellmeisters, eines Maestro, wie es keinen zweiten auf der Welt gab. Mozart wurde mit Ehrenbezeugungen und Lobeserhebungen überschüttet; Hof und Stadt wünschten ihm Glück, dann aber mußte er zu seinem Erzbischof nach Wien sich verfügen und mit den Dienern des heiligen Mannes an einem Tische speisen! O göttliche Vorsehung!

Mozart als Virtuose und Improvisator.

Wir können das zweifache Talent Mozart's nicht mit Stillschweigen übergehen, welches ihm einen so glänzenden und frühzeitigen europäischen Ruf erwarb, und zwar lange ehe sein Genie für die Composition erwacht war; ein Talent, das ihm seinen sichersten Lebensunterhalt verschaffen, und ihm einerseits ebenso viel Popularität und Gunst erringen sollte, als er andererseits durch seine nicht verstandenen Meisterwerke verlor. Heut' zu Tage ist dieses Verhältniß umgekehrt. Der Virtuose Mozart ist für uns nur noch eine dunkele Sage, ein Räthsel, über das uns seine Concertmusik kein Wort mittheilt. Die Materie, auf welcher er sein so wunderbares Talent ausübte, die Noten sind wohl noch vorhanden, aber die Methode, der Anschlag, der Ausdruck, die Verzierungen, die unzähligen Nuancen, welche man auf dem Papiere durch Zeichen nicht ausdrücken kann, mit einem Worte die Seele und der Genius der Execution, alles dieses existirt nicht mehr. Die magischen Töne des Virtuosen sind verklungen, ohne weitere Spuren zurückzulassen als die Blumen, welche die Luft mit ihren Wohlgerüchen erfüllten,

als die jugendlichen Reize, welche die Augen vor fünfzig Jahren bezauberten. Einige seltene und alte Ueberbleibsel aus dem vergangenen Jahrhundert, einige achtzigjährige Musikfreunde erinnern sich noch allerdings des Spieles von Mozart. Einer derselben sprach mit mir noch vor wenigen Jahren davon, als von seinem schönsten Frühlingstraume *). Andere Ohrenzeugen haben es versucht, Mozart als Virtuosen und Improvisator zu beschreiben; was will aber die mündliche oder schriftliche Erzählung von einem Spiele besagen? Hören wir indessen in Ermangelung von etwas Besserem, was die Zeitgenossen sagten:

Alle Zeugnisse stimmen darin überein, Mozart als den vollendetsten Pianisten seiner Zeit darzustellen. Er selbst setzte sich ohne Weiteres über Clementi, den einzigen Nebenbuhler, den ein Theil des Wiener Publicums ihm gegenüber gestellt zu haben scheint. Wir dürfen ihm dabei auf's Wort glauben, und zwar um so mehr, als Dittersdorf, der nie mit Mozart in näherer Verbindung stand, über die beiden Virtuosen ein ähnliches Urtheil gefällt hat und dasselbe auf die nämlichen Beweggründe stützte, indem er sagte, „daß der italienische Virtuose nur Kunst besitze, der deutsche dagegen Kunst und Geschmack." Der Ausspruch ist sehr mager zusammengefaßt; aber er kommt im Grunde auf dasselbe heraus, was unser Heros selbst von Clementi sagt. Wir wollen nochmals die herzlichen und weit bezeichnenderen Worte Haydn's anführen, den die Erinnerung an seinen verstorbe-

*) Herr Spring, Violinist und Componist.

nen Freund eines Tages bis zu Thränen rührte. „Ach, Mozart's Verlust ist unersetzlich! Nie in meinem Leben werde ich sein Spiel vergessen. Das ging zu Herzen.“ Ein Pianist, der Haydn's Herz rührte, besaß wohl Mittel, um alle die Kunststücke aufzuwiegen, mit welchen unsere modernen Pianisten, die Niemandem zu Herzen dringen, die Ohren und namentlich die Augen zu blenden suchen.

Wie vollkommen aber auch Mozart's Spiel gewesen seyn mochte, so dürfen wir doch annehmen, daß sein Talent des Improvisirens die Welt weit mehr in Erstaunen und Bewunderung versetzen würde, wenn er wieder käme. Die Gabe des Improvisirens stellte sich bei ihm mit der Sprache ein. In jenen Augenblicken der guten Laune, oder vielmehr wenn ihn seine tolle Lustigkeit anwandelte, gerade wie in spätern Jahren die tiefe Schwermuth, sprach Mozart häufig in Versen, wenn er seiner Rede einen gewissen Nachdruck verleihen wollte. Es schien ihm dieß sogar leichter zu fallen als lange Zeit in Prosa zu sprechen. Das Metrum und die Cadenz brachten dieses Wesen, das ganz Harmonie und Rhythmus war, zur Hälfte wieder in sein natürliches Element zurück. Die Schwierigkeit des Reimens kannte er so gar nicht, daß man ihn, ohne die Feder abzusetzen, Briefe in Versen mit Echo schreiben sah. Es ist einer von dieser Art noch vorhanden, der nicht weniger als drei Seiten füllt, und zwar sehr geistreich, aber voller Zoten ist. Herr v. Nissen hat uns den Text eines andern Briefes gegeben, der mit Versen schließt, welche Mozart an seine Schwester richtete, in welcher er ihr zu ihrer bevorstehenden Heirath

Glück wünschte*). Die Regeln des Versbaues, welche das Ohr allein den Musiker gelehrt hat, sind fehlerlos darin beobachtet; dagegen sind die, welche guter Geschmack und Decenz vorschreiben, durchaus nicht eingehalten, aus welchem Grunde ich es um meiner Leserinnen willen, wenn ich deren finden sollte, unterlasse, die Zuschrift wieder zu geben. Um schließlich Alles zu sagen über Mozart's meistens nicht gekannte poetische Ader, führe ich noch an, daß ich oft in Deutschland mit meinen Mitsingschülern zwei komische Kanon's sang, deren Text und Musik von ihm waren; der erste hieß: „O Du eselhafter Martin! o Du martinhafter Esel!“ Der zweite: „Ik armes welsches Teuferl, ik kann nit mehr marschir.“ Die Texte sind äußerst originell und mit einigen Zoten gesalzen; die Musik ist ein Meisterstück von toller Laune.

) Geboren 1751 heirathete Maria Anna Mozart im Jahre 1784 einen Baron von Berchtold zu Sonnenburg, Hofrath und Curator des Klosters St. Gille, wo sie mit ihm bis zum Jahre 1801 lebte. Um diese Zeit wurde sie Wittwe und kehrte nach Salzburg zurück, wo sie durch Unterricht auf dem Piano ihren Lebensunterhalt zu verdienen suchte).

*) In wie dürftigen Umständen sie lebte, geht aus einer Anmerkung hervor, welche Herr Holmes macht. „Im Jahre 1829 befand sich die ausgezeichnete Künstlerfamilie Novello auf einer Kunstreise in Salzburg, und erfuhr die traurige, hilflose Lage von Mozart's Schwester. Sogleich veranstaltete dieselbe eine Sammlung unter ihren englischen Freunden, deren Ertrag der Wittwe unter dem Vorwande eines Andenkens an ihrem Namenstage, von einigen Freunden ihres Bruders zugestellt wurde. Das arme Nannerl, die treu ergebene Schwester Mozart's, konnte damals das Bett nicht mehr verlassen und war stockblind; ihre Stimme war so schwach, daß man, um sie zu verstehen, das Ohr ganz in die Nähe ihres Mundes bringen mußte. In dem kleinen, aber reinlichen Zimmer stand das alte Clavier, auf dem sie und ihr Bruder so oft zusammen gespielt hatten, und auf dem Notengestell lagen einige Compositionen von ihm, welche sie vor ihrem Erkranken gespielt hatte. D. B.

Die mündliche Improvisation war aber gewöhnlich nur die Einleitung zu den wahren Genüssen in den Freundeskreisen, deren Seele unser Heros war. Sein Wörterbuch war zu arm, der Kreis seiner in Worten ausdrückbaren Gedanken zu beschränkt, seine Muse mit einem Worte zu plump, als daß der erstaunenswürdige poetische Instinct, welchen er von der Natur empfangen hatte, ihm zu etwas Anderm hätte dienen können, als Stegreifgedichte, wie sie bei einem Zechgelage zum Vorschein kommen, und Liebesworte, die nur in trunkenem Zustande laut werden, zu reimen. Hatten die Possen einmal ihren Anfang genommen, so ging es damit fort, bis das grobe Geschütz erschöpft war; dann setzte sich Mozart an's Clavier und setzte dort seine Redensarten fort. Hier war es aber gerade, als ob ein Ausländer seine Muttersprache wieder fände, nachdem er lange in einem Idiom sich abgemüht, das er kaum versteht; denn der schlüpferige Possenreißer verwandelte sich in einen Mann, der auf feine Art zu scherzen versteht, uud der burleske Reimdrechsler wurde zum komisch-satyrischen großen Dichter. Seine witzigen Einfälle, in plumpe Worte gehüllte Edelsteine, reinigten sich im Feuer der Harmonie und erglänzten in tausend Strahlen. Die Tasten seines Claviers ertönten von einem phantastischen kleinen Drama. „Wenn er so phantasirte, wie leicht wurde es ihm da, ein Thema so zu bearbeiten, daß es hier possierlich, dort gravitätisch, nun halsbrechend und spitz, oder flehentlich und miserabel auftretend, oder hervorlauschend, oder sich hindurch arbeitend sich zeigte und deuten ließ, so daß er mit seinen Zuhörern machen konnte, was er wollte.

Das — gerade das vielleicht hat vor und nach ihm nie ein Clavierspieler in diesem Maße vermocht.

Ebenso übte Niemand mit so vieler Leichtigkeit die Manier und den Styl anderer Meister nach. Das ist ganz natürlich; weil sein Styl der Inbegriff und die Quintessenz aller Systeme alter und neuer Tonsetzkunst in allen Zweigen der Kunst war. Um irgend einen Musiker nachzuahmen, brauchte er nur herabzusteigen, seine Universalität nach den Verhältnissen und speciellen Formen dessen zu beschränken, wessen Bild oder Caricatur er geben wollte. Wer Alles kann, kann auch stets das Geringere. Wenn es Mozart recht darum zu thun war, das Zwerchfell zu erschüttern, wandte er sein Nachahmungs-Talent dazu an, die dramatischen Werke, welche gerade in der Modegunst standen, zu parodiren; die Opern Alessandri's z. B., ferner von Gazzaniga und anderen Schmierern dieses Schlages. Er improvisirte Text und Musik, große Bravour-Arien, in welchen diese Meister vom Scheitel bis zur Sohle lächerlich ähnlich erschienen. Der Verfasser getraute sich jedoch nicht, seine musikalischen Sätze zu Papier zu bringen, aus Furcht vielleicht, daß das Publicum sie für Ernst aufnehmen und ihnen Beifall zollen möchte, statt darüber zu weinen. Eine einzige derartige Arie ist aber doch in Noten auf uns gekommen; sie ist für eine Prima-Donna geschrieben und besteht aus einigen Lieblings-Melodieen damaliger Zeit. Auf den ersten Anblick möchte es scheinen, daß der Maestro sich alle Mühe gegeben habe, großen Effect damit hervorzubringen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß, gut gesungen, die Arie

furore gemacht hätte. Der Text darf ebenfalls nicht übersehen werden. Hat wohl je ein italienischer Operndichter mehr Genie in einem Libretto für zehn Thaler aufgewendet?*) **Dove, mai dove son io?** rief ungefähr die erhabene Prinzessin aus. **Oh Dio! questa pena! och prence! och sorte!... io tremo ... io manco ... io moro ... o dolce morte!** (Wo bin ich? — O Gott! diese Qual! O Fürst! O Schicksal ... ich zittere ... ich wanke ... ich sterbe ... o süßer Tod!) Da fällt, gleich einer Bombe in's Haus, der entlegenste Accord brausend d'rein, und die Schöne singt, zusammenfahrend: **Ah quel contrasto! barbare stelle! Traditore! Carnifice!** (Ach welch' ein Contrast! grausame Sterne! Verräther! Cannibale!) und so geht es fort. Das Ganze ist reich ausgestattet mit all' den Effectmitteln, welche die Dilettanten hinzureißen vermögen. Die **a piacere, imposante, morendo, rinforzando, smorzando, vibrando etc. etc.**, alle diese Recepte des Metiers finden sich alphabetisch geordnet und mit großen Buchstaben überschrieben vor. Man glaubt unfehlbar in allen Ecken des Saales: herrlich! köstlich! murmeln, und dann die Rufe **bravo! bravo! bravissimo! ancora! ancora!** ertönen zu hören.

Seit dem Tage, an welchem jenes eigensinnige, eitele, erregbare und störrige Geschlecht zum ersten Male sich zeigte, welches man Virtuosen nennt, gab es wohl keinen, der sich mehr wie Mozart von dem Geschlechts-Typus von Seines-

---

*) Rossini's fester Preis, wie man sagt, für jedes seiner italienischen Gedichte.

gleichen entfernt hätte. Man brauchte ihm nur den Wunsch zu erkennen zu geben, ihn zu hören, und er stand zu Befehl, ohne zu fragen, wer man sey und woher man komme. Dieser Wunsch war an und für sich schon eine mächtige Empfehlung bei ihm. Die vornehmen Herren in Wien machten ihm deßhalb auch den Vorwurf, daß er dem Nächsten, Besten umsonst ein Talent preisgebe, welches sie vermittelst einer Belohnung von einigen Gulden zur Verschönerung ihrer aristokratischen Gesellschaften zuließen. Mozart ließ sie schwatzen, steckte sein Geld ein, und kümmerte sich nicht viel um die Aufmerksamkeiten, die man ihm erzeigte; denn ungeschickter wie ihn gab es Niemand im Classificiren seiner Zuhörer nach Rang und Stand in der Welt. Er unterschied weder Adelige noch Bürgerliche, weder Würden noch Reichthum unter ihnen. Was er allein dort sah, waren Kenner oder Ignoranten, aufrichtige Musikfreunde oder musikalische Tartüffe, Nichts mehr aber auch Nichts weniger. Der kleine Knabe, welcher zu Kaiser Franz sagte: „Lassen Sie Wagenseil kommen, der versteht es, hatte in dieser Beziehung nie mehr als sieben Jahre. Es verdient bemerkt zu werden, daß Mozart viel lieber in Gegenwart von Musikern vom Fach spielte. Folgendes sagt uns Herr Rochlitz über diesen Punct. „Am Abende seines öffentlichen Concerts in Leipzig nahm Mozart den alten Violinisten Berger bei Seite und sagte zu ihm: Kommen Sie mit mir, guter Berger! Ich will Ihnen noch ein Weilchen vorspielen. Sie verstehen's ja doch besser, als die Meisten, die mir heute applau-

dirt haben. Nun nahm er ihn mit sich, und phantasirte nach einem kurzen Mahle vor ihm bis Mitternacht, worauf er dann nach seiner Weise rasch aufsprang und rief: Nun, Papa, habe ich's recht gemacht? Jetzt haben Sie erst Mozart gehört. Das Uebrige können Andere auch. Er meinte damit die mechanische Fertigkeit, welche in seinen Augen nur eine Eigenschaft zweiten Ranges bei einem Virtuosen war."

Wenn Mozart nicht in allen Dingen ein ganz eigener Mensch gewesen wäre, so müßte es sehr auffallen, ja es wäre fast unglaublich, daß er mehr Vergnügen daran gefunden haben solle, vor dem alten Berger allein, als vor dem Leipziger Publicum zu spielen, das ihn mit so vielem Beifalle aufgenommen hatte. Ein Musiker ist immer viel sparsamer mit seinen Beifallsbezeugungen gegen einen Kunstgenossen, als es die Dilettanten sind, und zwar, abgesehen von Brodneid und Gewerbseifersucht, aus zwei Gründen: Erstens weil der Künstler vom Fach in der Regel mehr Kenner als der Dilettant ist, und folglich in Composition und Spiel eine Menge Fehler entdeckt, von denen der Andere Nichts ahnt; und weil er, Zweitens, von den Genüssen der Musik bei Weitem mehr übersättigt ist, in sofern sie zu seinen Geschäften gehören. Ich erinnere an diese triviale Wahrheiten, um einer andern, noch trivialern Wahrheit dadurch Geltung zu verschaffen; daß nämlich die Herren Virtuosen es ohne allen Vergleich vorziehen, ihre Meisterschaft vor einer eleganten Menge Unwissender und Halbkenner zu produciren, die ihnen ihren Lebensunterhalt verschafft, sie in

Salon's und Journalen preis't, die sie zum Essen einladet und mit Weihrauch und Champagner tractirt, daß sie dieß mehr lieben, sagen wir, als ihre Finger oder Lungen, um irgend eines alten Papa's Berger, eines bescheidenen Veteranen in der Kunst willen zu ermüden, von dem sie höchstens einen ruhigen Lobspruch, wenn nicht gar Rathschläge zu erwarten haben, die einer Beleidigung gleich sehen. Sie haben meiner Treu Recht, und ich dächte an ihrer Stelle wie sie. Mozart dachte aber nicht so. Das Studium, das wir mit seinem innern Menschen angestellt haben, erklärt diese Sonderbarkeit vollkommen. Wir haben gesehen, daß die Musik nicht allein die große, oder vielmehr einzige Beschäftigung seines Lebens war, sondern, daß sie sogar keinen andern Geschmack, keine andere Leidenschaft neben sich aufkommen ließ, und daß alle seine anderen Neigungen nur dazu beitrugen, die Liebe zu ihr zu unterhalten und zu verstärken. Unter seinen musikalischen Genüssen stand bei ihm das Phantasiren am Claviere oben an; es war dieß die vertrauteste Unterhaltung, welche er mit sich und mit Anderen haben konnte, eine Art von Beichte, welche den Zuhörern die Geheimnisse seiner Seele, die Schätze seiner Gedanken, ohne Verstellung, ohne Rückhalt, ohne Zweideutigkeit und in einer Sprache öffneten, in welcher sich leicht die zartesten Nuancen des psychologischen Zustandes ausdrücken lassen, aus welchem die Phantasie floß. Um Alles zu sagen, gebrauchte er die Sprache der Töne, wie wir unsere Muttersprache gebrauchen, um darin die Gefühle der Freundschaft und Liebe auszudrücken. Sicher wäre nun Nichts so sehr

den Ergießungen dieser Art hinderlich, als wenn unsere Freunde beiderlei Geschlechts sich in die Unmöglichkeit versetzt sähen, aus Mangel an gehöriger Kenntniß der Sprache, die wir reden, so darauf zu antworten, wie sie gern möchten. Viele meiner Leser haben gewiß diese Erfahrung schon gemacht. Daraus wird man ersehen, warum es für Mozart wohlthuender war, den alten Berger sich lauschen zu hören, als von dem ganzen Leipziger Publicum Beifallsspenden zu ernten. Es war deßhalb, weil der alte Berger, der seine Sprache besser wie die Anderen verstand, ihm mit dem Herzen antworten und ihm durch seine, unter Musikern so leicht verständlichen Blicke, zu wissen thun konnte, daß er ihn doch da vollkommen verstehe, wo das Leipziger Publicum ihn durchaus nicht verstanden hätte. Die Bravi's der Menge stellten ihn zufrieden, eine völlige Sympathie mit seinem Zuhörer machte ihn glücklich. Als Musiker von Fach und berühmter Virtuose standen dennoch für ihn die Genüsse des reinen Dilettantism unter den Genüssen der Eigenliebe. Er war nicht nur der größte Künstler, sondern zugleich auch der leidenschaftlichste Musikliebhaber. Ueber was beklagte er sich denn am Meisten und mit der größten Bitterkeit, wenn er von den Verbindlichkeiten sprach, welche ihm seine Verhältnisse zum Publicum auferlegten? Meistens darüber: daß man von ihm mechanische Hexereien und gaukelhafte Seiltänzerstücke verlange. Das will man sehen, und man will nicht meinem Ideengange folgen.

So gefällig sich Mozart gegen die zeigte, welche ihn

zu hören wünschten, so sehr verließ ihn sein sanfter und geselliger Humor, wenn man während der Musik Geräusch machte. Es war dieß vielleicht die einzige Veranlassung auf der Welt, welche ihn ernstlich in Harnisch bringen konnte, und dann genirte er sich auch durchaus nicht. Er kannte den Werth von dem, was er gab; er gab es gern und verlangte dagegen Nichts, als Aufmerksamkeit und Stille. Versagte man ihm diese, so mußte er das empfinden, was Jeder von uns dann empfinden würde, wenn die Person, welche wir der Mittheilung unserer innersten Gedanken gewürdigt haben, statt des Interesses, auf welches wir gerechnet haben, uns nur Kälte und Zerstreuung zeigen würde. Menschen von Welt verstellen sich in solchem Falle, aber Mozart verstand es nicht, sich zu verstellen. Es ist dieß ein Grund für uns, ihn nicht nach dem Gesetzbuche der feinen Lebensart zu beurtheilen, wenn er, auf die verletzendste Art an der empfindlichsten Stelle seines ganzen Wesens verwundet, sein Mißvergnügen mit mehr Lebhaftigkeit als ein Anderer ausdrückte. Seinen Stuhl plötzlich mitten in einem Concerte verlassen und ohne Abschied weggehen, war nicht die einzige Lehre, welche er nicht sehr aufmerksamen Zuhörern zu Theil werden ließ. Manchmal ging es nicht so gelind ab, wie nachstehender Vorfall beweisen mag. Auf seinen Reisen in Deutschland wurde Mozart in irgend einer Stadt *) zu einem glänzenden musikalischen Abende eingeladen, der ausdrücklich um ihn zu hören arrangirt worden

*) Wahrscheinlich in Dresden oder Berlin.

war. Die Gesellschaft, welche aus dem hohen Adel des Landes bestand, war sehr zahlreich. Mozart, der nur fremde Gesichter sah, glaubte sich in guter Gesellschaft zu befinden, das heißt im Kreise von lauter wahren Musikfreunden, unter denen vielleicht sogar mehrere Kenner wären. Sein Vater hatte ihm schon diesen Denkspruch gelehrt, stets das Beste vorauszusetzen, so lange das Schlechte nicht klar zu Tage liege. Diesem gemäß handelte er, als er sich an das Piano setzte. Er fing mit einer sehr einfachen Melodie und mit einer noch einfachern Harmonie, Adagio, an, was ungefähr dem Augenblick des Stillschweigens vor einer Anrede gleichkommt, während welchem der Redner sich zu sammeln sucht. Die Damen, beunruhigt über dieses Debut, glaubten, der Musiker wäre schon auf die Materie selbst eingegangen und er möchte in diesem Tone fortfahren. Mozart belebte sich und die Damen wurden wieder beruhigt; hübsch, recht hübsch, in der That; aber es dauerte nicht lange. Feierliche Accorde, eine frappante, originelle aber etwas schwerfällige Harmonie trat an die Stelle dessen, was so hübsch geschienen hatte. Wie langweilig, guter Gott! Die Zungen der Profanen, welche in unseren Gesellschaften immer am Schwersten zu zügeln sind, brachen nun ein Joch, das ihnen unerträglich schien. Man flüsterte sich in die Ohren; die Bemerkungen über die Haltung des Nachbars und das Kleid der Nachbarin fingen an; das ansteckende Geplauder nahm immer mehr überhand. Die Männer machten sich zu Mittheilnehmern an der Sünde oder dem Verbrechen des verletzten Zuhörens. Das war genug, um der Improvisation eine andere Färbung zu geben.

Wüthend, obgleich noch sich bezwingend, verarbeitete Mozart seine Ideen mit der Heftigkeit des Unwillens, der ihm sein Blut in den Adern sieden machte. Das Auditorium ließ ihn gewähren und fuhr fort, **moto contrario** die weit interessanteren Themata, welche diese Damen angegeben hatten, zu entwickeln. Der Herr des Hauses, der ein Liebhaber und guter Musiker war, wünschte die Gesellschaft zu allen Teufeln. Was that aber der auf so einfältige Art mißverstandene Improvisator? Er verfiel auf ein selten gebrauchtes Mittel, das aber in ähnlichen Fällen öfter angewendet werden sollte. Er setzte seinen bisher auf dem Piano durchgeführten Hauptgedanken fort, bearbeitete ihn aber jetzt mit der Heftigkeit, mit welcher sein Blut durch die Adern fluthen mochte. Als aber darauf nicht geachtet wurde, fing er an, erst ganz leise, dann immer lauter auf das Unbarmherzigste auf sein Auditorium loszuziehen und fast zu schimpfen. Zum Glück war die Sprache, welche ihm zuerst in den Mund kam (aus anderer Ursache gewiß nicht) und ihm so geläufig wie das Deutsche war, die italienische, und nur wenigen Mitgliedern der Gesellschaft war in dieser so bewandert, daß sie Ausdrücke verstanden, welche man vergeblich in den Dictionnairen suchen würde. Dieses melodramatische **Crescendo** fand weit leichter Eingang, als alles Vorangegangene. Es entstand eine tiefe Stille. In Mozart's Natur lag es, leicht von einem Extreme zum andern überzugehen, denn kaum hatte er sich des Eindrucks versichert, den er auf sein Auditorium hervorgebracht hatte, als sein Aerger sogleich wieder der Lust wich, über die Gesellschaft wahrscheinlich, und auch ein wenig über sich selbst

zu lachen. Mozart wandte seinen Pegasus, gab seinen Ideen wieder eine andere Wendung und fiel endlich in eine damals auf allen Straßen gesungene Melodie des Liedchens: „Ich klage Dir Du dummes Thier," das selbst zu meinen Zeiten noch in Deutschland gehört wurde. Diese trug er niedlich vor, variirte sie zehn oder zwölf Mal, abwechselnd mit Fingerhexerei oder affectirter Süßlichkeit und schloß damit. Alles war nun voll Entzücken, und nur Wenige hatten errathen, wie grausam er seine Leutchen zum Besten gehabt. Er selbst ging bald weg, ließ seinen Gastwirth und einige alte Musiker der Stadt kommen, behielt sie bei'm Abendessen und phantasirte auf den schüchtern ausgesprochenen Wunsch seinen Gästen mit unermüdlichem Feuer und unversiegbarer Gefälligkeit bis nach Mitternacht vor.

Die Entführung aus dem Serail.

Komische Oper in drei Acten.

Die Geschichte Belmonte's ist Mozart's Heirathsgeschichte, die in derselben Zeit spielte, in welcher die Oper componirt wurde: eine ausdauernde, über alle Prüfungen erhabene Liebe, die alle Hindernisse besiegt und endlich zu einem glücklichen Ziele führt. Belmonte hatte mit der Eifersucht eines türkischen Pascha's zu kämpfen, von welchem er gespießt oder gehängt zu werden Gefahr lief. Mozart kämpfte seit zwei Jahren gegen den Widerstand eines berechnenden Vaters und gegen den Eigensinn einer zukünftigen Schwiegermutter, die in ihrem Hause dem Pascha an Despotismus Nichts nachgab; er riskirte, wenn er Fräulein Weber heirathete, sich dem äußersten Mangel preisgegeben zu sehen, die traurigste Aussicht für eine angehende Haushaltung. Der Eine wie der Andere, nämlich der Ritter und der Musiker, durchschnitten durch eine Entführung den gordischen Knoten ihrer Liebe und setzten sich in den Besitz ihrer Constanze, deren Name die glücklichste Vorbedeutung des ehelichen Glückes für Beide war.

Die Aehnlichkeit des Geschicks zwischen dem Helden und dem Verfasser des Stücks wirkte sehr entscheidend auf die Bearbeitung der Entführung. Um Belmonte zu zeichnen, brauchte Mozart nur sich selbst zu zeichnen. Die Rolle des Belmonte ist aber auch eine der individuellsten, das heißt eine der ausdrucksvollsten und schönsten, welche Mozart geschaffen hat. Er machte aus ihr eine wirkliche erste Tenorpartie. Idomeneo war nur ein Tenor der Opera seria, in welcher die hohe männliche Stimmlage vorzugsweise da verwendet wurde, wo man nicht gerade durchaus den Tenor unumgänglich nothwendig braucht. Wenn diese Stimme gehörigen Klang und Umfang hat, so bietet sie die süßesten Töne, welche Kunst und Natur hervorzubringen vermögen, und dann charakterisirt sie auch die Mannheit in ihrer Blüthe; sie wird das Organ der leidenschaftlichen, tugendhaften Liebe, einer Liebe, die an die eheliche Verbindung und zwar ohne den rückhaltigen Gedanken an die Aussteuer denkt. Gerade wie die Harmonie sich dem Ohre durch die Töne kundgibt, aus denen sie besteht, ebenso scheint Alles, was in dem Herzen des Menschen Edeles und Poetisches liegt, aus einer solchen Liebe zu fließen, unter ihrem Einflusse zu vibriren, und jedem ihrer Ausdrücke sich beizugesellen. So ist Belmonte, so ist auch Ottavio. Ich habe von Musikern sagen hören, daß Almaviva und Don Juan sehr dabei gewonnen hätten, wenn Mozart erste Tenore aus ihnen gemacht hätte. Nach meiner Ansicht wäre dieß ein großer Mißgriff gewesen, der beide Rollen verdorben hätte.

Aber der Liebhaber ist nicht die einzige Rolle im Stücke,

welche uns das persönliche Bild des Componisten vorführt. Es scheint uns, daß dieses Bild in der Entführung zweifach sich abspiegelt, und daß die Züge desselben sich zwischen Belmonte und einer andern Person theilen, deren dramatische und musikalische Physiognomie auf die entschiedenste Weise mit dem erstern contrastirt. Sollte man es glauben? Osmin, der Barbar, der blutdürstige Osmin, ist ebenfalls Mozart. Und wie das? Man wird den Inhalt des vorhergehenden Artikels nicht vergessen haben. Als Mozart den Auftrag erhielt, die Entführung zu componiren, flößten ihm die Schwierigkeiten, die seiner Heirath im Wege standen, keine ernstlichen Sorgen mehr ein. Er überließ sich ganz der Hoffnung seines nahen Glückes, zugleich aber auch der Lust an einer nationalen Oper zu arbeiten, deren Bestellung er mit außerordentlicher Freude angenommen hatte. In dieser Gemüthsstimmung mußte das seiner Natur innewohnende komische Element, welches wir in Versen und burlesken musikalischen Improvisationen zum Vorschein haben kommen sehen, mit Begierde die Gelegenheit ergreifen, sich einmal auf dem Theater entwickeln zu dürfen. Der Verfasser des Stücks, der unter Mozart's Direction arbeitete, hatte ihm hinreichend Stoff dazu bereitet, was wir gerechter Weise anerkennen müssen. Osmin ist ein höchst origineller und spaßhafter Buffo, der es freilich viel weniger wäre, wenn man statt auf der Bühne, ihn in irgend einem Paschalik, im Kleide eines türkischen Beamten träfe. Dieser Osmin ist ein drolliger Bursche! Er träumt von Nichts als von Pfahl und Galgen, Köpfen, Erwürgen, im Sack in's Meer wer-

fen, u. s. w. u. s. w. Er liebt die Hinrichtungen, wie wir die Musik, und als Kenner oder übersättigter Dilettant ist er in diesen Genüssen sehr schwer zu befriedigen. Er findet, daß man selbst in der Türkei noch sehr weit in diesen Dingen zurück sey. Eine einzige Execution für jeden Patienten, wie elend! Er wünscht, daß seine Kunden mit mehr Umständen und Rücksichten behandelt würden; zuerst gespießt, dann erwürgt, dann gehängt, dann geköpft, verbrannt und zu guter Letzt in's Wasser geworfen. Unser Türke ist ein wahrer Sybarite. Nach den Unterhaltungen dieser Gattung liebt Osmin Nichts mehr als Blonde, Constanzen's Kammerjungfer, welche er auch vom Pascha als Belohnung für seine vielen und treu geleisteten Dienste zu erhalten hofft. Im Grunde hat dieser Charakter eigentlich an und für sich Nichts sehr Komisches; aber Osmin ist alt, er ist taub, ist verliebt und ist eifersüchtig; aber man täuscht und berauscht ihn; auch liegt seine Bosheit glücklicherweise nur in seiner Absicht, so daß der Stoff eines ausgezeichneten Opern-Buffo sich in ihm findet, womit ich nicht sagen will, daß er eine erträgliche Komödien-Figur abgebe. Nur die Musik konnte sich Osmin's bemeistern.

Mozart, dem diese groteske Skizze außerordentlich zusagte, gefiel sich darin, ihn mit unvergleichlicher Laune und Muthwillen, mit einem unerhörten Talent für die Gattung von Caricatur zu beleben, bei welcher sich die Aehnlichkeit aus der Uebertreibung selbst ergibt, und dadurch nur um so frappanter wird. Der lächerliche und doch zugleich grausame Osmin stellt sich neben Leporello unter die Muster des Buffo-

Styls. Uebrigens könnte man nicht zwei einander mehr diametral entgegenstehende Typen von Possenreißern finden, als den Diener Don Giovanni's und den liebenswürdigen Anbeter Blonde's.

Dadurch, daß die Sympathieen des Componisten sich vorzugsweise den Männerrollen zuwenden, leiden die der Frauen etwas darunter, ohne daß sie aber ein Recht haben, sich darüber zu beklagen, da sie in *Idomeneo* dagegen ganz im Vortheile gewesen waren. Constanze wurde von einer Sängerin mit bedeutenden Stimmmitteln und großer Bravour dargestellt. Das brachte der Rolle Unglück, von welcher Mlle. Cavaglieri mehr als die Hälfte zu Gunsten ihrer Rouladen und ihrer hohen Töne in Anspruch nahm. Was Blonde's Arien anbelangt, so hat sie deren zwei, welche unter das Mittelmäßigste gehören, was Mozart geschrieben hat, um mich keines andern Beiwortes zu bedienen; die Melodieen derselben sind trivial, schneidend und veraltet. Die Unbedeutendheit des Textes derselben entschuldigt den Componisten bis auf einen gewissen Grad.

Blonde und Pedrillo, die Soubrette und der Diener, welche zur Intrigue nothwendig sind, deren hauptsächlichste Triebfedern sie bilden, haben eigentlich keine weitere musikalische Wichtigkeit, als durch ihren Antheil an den Ensemblestücken. Doch ich vergaß Pedrillo's Romanze, was allerdings eine große Zerstreuung ist.

Es befindet sich in der Entführung noch eine sechste Person, Selim, Pascha und Renegat, den man streng genommen eigentlich gar nicht zählen darf, denn er singt

durchaus Nichts. Er handelt fast eben so wenig, und sein ganzer lyrisch-dramatischer Nutzen besteht darin, daß er durch seine zarten Bewerbungen Constanzen's abschlägige Antworten hervorruft, und daß er ihre Bravour-Arien anhört. Welch' eine Rolle für einen Pascha von drei Roßschweifen. Zur Rechtfertigung dieser personificirten Maschine müssen wir sagen, daß das Unpassende einer handelnden Person im musikalischen Drama weniger fühlbar ist, als da, wo der Dialog gesprochen wird. Wenn man sich von den fictiven oder idealen Verhältnissen entfernt, auf welche die schönen Künste all' ihre Wunder gründen, und welche in der Oper in dem unausgesetzten Singen liegen, so muß man auf die fortwährende Täuschung Verzicht leisten und sich der periodisch wiederkehrenden Enttäuschung unterwerfen, welche der gesprochene Dialog mit sich führt. Selim ist übrigens ebenso gutmüthig als der andere Türke bösartig ist. Er gleicht seine lyrische Stummheit durch die schönsten moralischen Eigenschaften aus, indem er den beiden Liebespaaren ihren Entweichungsplan verzeiht, in ihre beiderseitige Verheirathung willigt, ihnen seinen Segen als Renegat ertheilt und sie, entzückt über sein Benehmen und voll Erkenntlichkeit gegen seine Güte, abreisen läßt.

Der alte Zuschnitt der Operette oder des Singspiels findet sich noch bis auf einen gewissen Grad in der Entführung vor, wie an der alten Opera seria in *Idomeneo*. Weder Introduction noch Finale's; dagegen aber Duett's und Ensemblestücke, da, wo die Handlung vorwärts schreitet. Bei'm Vergleiche dieser beiden Werke fällt einem zuerst der
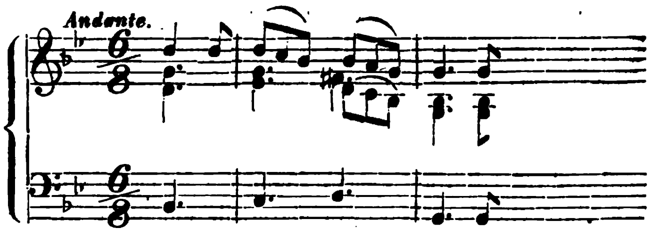
ungeheuere Fortschritt auf, den der Compositeur als Melodist in dem Zeitraume von zwei Jahren gemacht hatte, die dazwischen liegen. Mehrere Melodieen in der Entführung, und zwar gerade die schönsten, entfernen sich ganz von den Formen des italienischen Gesangs und beurkunden einen Charakter, welchen die Vocalmusik nirgends zuvor gehabt hatte, nämlich den romantischen Charakter, aus welchem, wie man wohl sagen darf, die deutsche Oper entsprang und sich entwickelte, und welcher in unseren Tagen eine so tiefe Scheidungslinie zwischen den beiden Schulen gezogen hat, in deren gegenüber stehenden Systeme sich die Vorliebe der Dilettanten theilt und welche die Veranlassung zu ihren Streitigkeiten geben. Dieser Charakter ist so verschieden von Allem, was ihm nicht eigen ist, so leicht erkennbar für die Seele, daß es wohl eine überflüssige Mühe wäre, ihn definiren zu wollen. Man höre einige Scenen aus Don Juan, einige Scenen aus der Zauberflöte, den ganzen Freischütz, und man wird wohl nicht nöthig haben zu fragen, was musikalische Romantik sey. Der deutsche Genius personificirte sich in Mozart, sobald Mozart für sein Vaterland zu arbeiten hatte. Bereits waren auch ihrerseits die Repräsentanten der neuen deutschen Poesie: Goethe, Wieland und Schiller erstanden. Ob Noten oder Worte, derselbe Geist gab sich darin kund.

Bei'm Aufziehen des Vorhangs sehen wir Belmonte den Fuß an's Ufer setzen, auf welchem seine Geliebte in dem Gefängnisse eines Harems schmachtet. Hier soll ich Dich denn sehen, Constanze! sind die ersten Worte, die er

ausspricht und die er zu sagen hat. Mozart danken wir es, daß er es in Musik thut*). Diese Cavatine ist dem Andante der Ouverture entnommen. So kurz sie auch ist, so führt sie uns doch sogleich in die romantische Sphäre ein. Der neue Geist, welcher der artistischen und literarischen Welt eine neue Gestalt geben sollte, verkündigt sich hier durch eine Wendung der Melodie und eine Combination von Accorden, deren unaussprechlicher Reiz bis dahin für alle Musiker ein Geheimniß gewesen war.

Belmonte hat Erkundigungen einzuziehen, zu welchem Zweck er eine Gelegenheit sich verschaffen muß, Pedrillo, seinen ehemaligen Diener zu sprechen, welcher, um ihm behilflich zu seyn, gesucht hat, das Vertrauen des Pascha zu gewinnen, was ihm auch gelungen ist. In diesem Augenblicke kommt Osmin, der gerade in guter Stimmung ist; er hat gegessen, geschlafen und bei seinem Erwachen hat er ein Liebeslied angestimmt, das er auf dem Wege seiner Rundschau fortsetzt; denn er ist Oberaufseher der Gärten des Serails. Wir sagen, daß er geschlafen und schon ehe er die Scene betrat, gesungen habe, zwei sehr interessante Umstände, welche der Componist uns ohne Hilfe des Libretto's zu wissen zu thun verstanden hat. Folgende sind die ersten Tacte des Liedes:

*) Bretzner's Stück fängt mit einem Monolog an.



Man fängt nicht leicht ein Stück mit einem Sexten-Accord an. Es ist dieß aber auch nicht der Anfang, sondern der Schlußsatz des Liedes dieses Trallalera am Ende, welches hier das Orchester wiederholt; und da dieses Trallalera auch nichts Anderes als ein langes und entsetzliches Gähnen ist, so schließen wir mit völlig logischer Sicherheit, daß er schon mehrere Verse gesungen die man nicht gehört hat, und sodann schließen wir mit nicht minderer psychologischer Gewißheit, daß Osmin so eben seinen Mittagsschlaf vollendet hat. Wie vieler Geist liegt in diesem Liede! Die Melodie ist so einfach und fast barbarisch, daß man sie für eine der ursprünglichen Melodieen halten möchte; sie charakterisirt in einer bewunderungswürdigen Weise sowohl das Land, als das Individuum, und ist dabei doch reizend. Sie zeigt, daß die Liebe trotz der individuellen und der verschiedenartigsten localen Färbung stets Liebe, das höchste Gut der Seelen bleibt. Menschen und Thiere erkennen ihre Macht an, und in Folge davon fühlt selbst Osmin sich bei dem Gedanken an die zärtlichen Gefühle weicher gestimmt, die er für Blonde hat, und die er unter seiner Peitsche und seinen Riegeln sich wünscht: Und um treu sie zu erhalten,

sperr' man Liebchen sorglich ein. Das ist freilich das wahre Mittel.

Belmonte wartet das Ende des ersten Verses ab, bis er den Sänger fragt, ob der Palast, den er hier vor sich sieht, der des Pascha ist. Statt einer Antwort hebt Osmin den zweiten Vers mit einer andern Figur des Accompagnements und einer etwas verschiedenen Harmonie an. Der Fremde wiederholt seine Frage. Man wirft ihm einen wilden Blick zu und fährt mit dem dritten Verse fort. Wenn Belmonte nicht mehr Eile als wir hätte, so würde er mit Entzücken den neuen und anmuthigen Wendungen lauschen, welche dieß Mal den Blasinstrumenten überlassen sind. Belmonte aber, der ganz andere Dinge im Kopfe hat, verliert die Geduld, und in den Schlußsatz einfallend, wie um den Türken zu verhöhnen, geht er unmittelbar von da in ein Allegro 4/4 auf BDur über, wodurch der Natur-Gesang dramatisch wird. Verdammt seyst Du mit Deinem Singen! willst Du mir endlich antworten. Wenn man bei Osmin einen solchen Ton anschlägt, so darf man sicher seyn, daß er eine solche Höflichkeit mit gleicher Höflichkeit vergelten wird. Das Duett beginnt mit brutalen Redensarten einerseits, auf der andern mit ungeduldigen Fragen. Ist hier des Pascha's Haus? — Hm! lautet die Antwort auf demselben Tone. Freund, seyd Ihr in des Pascha Dienst? — Hm! erwidert abermals der Taube. Herrliche, unbezahlbare Komik. Von Frage zu Frage kommt Belmonte endlich zu der wichtigsten: er fragt nämlich in recitirender Weise, ob es kein Mittel gebe, mit Pedrillo zu sprechen.

Dießmal hat unser Tauber ihn vollkommen verstanden. Wie, diesen Elenden? ihn sprechen! was fällt Euch ein, Freund. Die Galle der Sprechenden fließt über; das Wortgefecht beginnt; sie binden mit einander an und verfolgen sich von Ton zu Ton, von Kanon zu Kanon, ohne daß eine Stimme der andern einen Ausdruck oder eine Beleidigung einen Augenblick lang schuldig bleibt, so daß die Partie zwischen Tenor und Baß sich vollkommen ausgleicht. Da der Tenor auf diese Weise sich nicht in Vortheil zu versetzen vermag, und von seinem Gegner ebenso viele Galgenschwengel einerntet, als er ihm grobe Bengel an den Kopf wirft, so nimmt er seine Zuflucht zu einer komisch klagenden Melodie, um durch sie zu versichern, daß das Individuum, nach dem er fragt, Pedrillo, ein ganz braver Mann sey. — Ja, ein so braver Mann, daß der Pfahl ihn schon längst erwartet und sein Kopf eine Stange zieren sollte. Bei diesem ergötzlichen Bilde wird Osmin's Gesang rascher, sein Puls schlägt in Achteln: Auf einen Pfahl gehört sein Kopf, während der Tenor in seinen schönen hohen Tönen auf das Rührendste zu Gunsten Pedrillo's spricht. Osmin kann nicht länger mehr an sich halten: er macht sich in einem Presto $^6/_8$ DDur Luft, in einer Art von Fuge, deren Text die Androhung einer tüchtigen Bastonnade enthält, wenn man sich nicht sogleich aus dem Staube macht. Nach diesem peremtorischen Winke bleibt dem armen Belmonte keine andere Wahl, als seine Antwort in Quinten zu geben und sich in Erwartung einer günstigern Gelegenheit zurückzuziehen.

Wenige Scenen haben mich sowohl in dramatischer wie

in musikalischer Hinsicht mehr als dieses Duett, ein Meisterstück des Contrapunctes und der Natürlichkeit, voll Gelehrsamkeit und Munterkeit, Originalität und Wärme, soweit es ein komisches Duett seyn kann, unterhalten. Es verlangt allerdings, wie überhaupt alles, was Belmonte und Osmin zu singen haben, einen sehr hohen Tenor und einen Baß, wie er selten zu finden ist. Ueberdieß müssen Beide gute Schauspieler seyn. Die Rolle des Belmonte sang Adamberger, ein wahrer Professor des Gesanges, der in Italien, in Deutschland, in England glänzte, und dessen Verdienst Burney bestätigt. Die des Osmin war für Fischer geschrieben und damit ist Alles gesagt. Man denke sich einen Sänger, der Bassist, Baritonist oder Tenor zugleich war, der vom tiefen D bis zum eingestrichenen A, also zwei Octaven und eine Quinte mit Brustſtimme sang, einen Sänger, dessen volltönendes Organ in gleichem Verhältnisse zu dessen Umfang stand, und der ein vollendeter Künstler war; einen Schüler Raff's, der die Vocal-Traditionen Bernacchi's geerbt hatte; einen Sänger endlich, der ebenso sehr im tragischen wie im komischen Fache sich auszeichnete, wenn man also einen so außerordentlichen Künstler sich denkt, so hat man eine Idee von Ludwig Fischer*), der Perle des singenden Deutschlands zu Ende des vorigen Jahrhunderts.

Eine Art von Instinct läßt Osmin errathen, daß der ausfragende Abenteurer in schlimmen Absichten gekommen ist; wahrscheinlich um eines Frauenzimmers willen. Ehre dem Verstande, der das Complot schon von Weitem gewit-

*) Und von seinem Sohne Ludwig, der würdig in die Fußtapfen seines großen Vaters trat. D. B.

tert hat; Tod seinen Urhebern! Dieß ist der Sinn der Arie: Solche hergelaufene Laffen, die nur nach den Weibern gaffen, ebenso sehr der Person, die dargestellt werden soll, als des Sängers würdig, der einzig, wie Beide, dasteht. Im ersten Theile der Nummer wiederholt sich der Satz: Ich hab' auch Verstand dergestalt zur Uebersättigung, daß er dadurch gerade das Gegentheil von dem beweis't, was er sagt. Der Gesang hört nicht auf, dramatisch, noch die Declamation wahr zu seyn, und doch verleihen eine gewisse Unabhängigkeit und eine gewisse contrapunctische Kühnheit in der Wahl der Figuren, eine gelehrte thematische Arbeit, gleichsam Spielerei in den Nachahmungen des Orchesters, bis auf die Anlage des Motivs herab, dieser Composition einige Aehnlichkeit mit einem Instrumental-Musikstücke.

Hie und da hören wir ungeheure Noten, welche der Sänger unerwartet gleich Vierundzwanzigpfündern schleudert, um Pedrillo zu zerschmettern, der zuhört. Er wird sterben dieser arme Pedrillo; Osmin schwört es bei'm Barte des Propheten. Der Schwur in einem raschen parlando ausgesprochen, in welchem keine anderen melodischen Intervalle vorkommen, als der Sprung in der Quinte abwechselnd mit der in der Octave, deren Accent und Wirkung eine punctirte Note bestimmt. Man höre, die Stimme versagt dem Recitirenden; die Wuth hat ihm die natürlichen Töne genommen; er röchelt, der Unglückliche, er erstickt. Ist dieß nicht äußerst komisch? Pedrillo unterbricht ihn: Was habe ich Dir gethan, daß Du mir so viel Böses wünschest? (Dieß wird gesprochen.) — Was Du mir gethan hast? Du hast eine Galgen-Physiognomie, das ist genug. (Gesprochen.)

Mit Richten; den wahren Grund wird der Componist sagen. Rhythmus und Tonart wechseln; die Bewegung wird rascher. Alle Kunst scheint aus der Musik zu weichen; das Minore beginnt in seiner originellen Schärfe, indem es auf zwei Accorden der Tonica und der Dominante sich feststellt; Triangel und Pauken, Querpfeife und große Trommel schlagen gleich dem Geklirre von Folterinstrumenten an das Ohr; die türkische Nationalität macht sich augenscheinlich Luft. Dieß erklärt besser, als alles Andere, den Haß des alten Muselmannes gegen Pedrillo, der zu allen persönlichen Beschwerden hin noch überdieß ein Ausländer und Christ ist. Welche Musik war würdiger, mit einem Texte verbunden zu werden, als mit dem, für welchen man sie gemacht hat:

Erst geköpft und dann gehangen,
Dann gespießt auf heiße Stangen,
Dann verbrannt und dann gebunden,
Dann getaucht, zuletzt geschunden.

Es gibt keine Schlange und kein scheußliches Ungeheuer, das nicht, vermöge der nachahmenden Kunst den Augen gefällig gemacht werden könnte — und dem Ohre setzen wir hinzu; einen Beweis hievon liefert wenigstens dieses Fragment von Poesie und türkischer Musik, welche einem die Haut schaudern machen und zugleich zu unsinnigem Gelächter hinreißt.

Wir haben der Analyse des lyrisch dramatischen Charakters von Osmin einen großen Platz eingeräumt, Erstens, weil er gänzlich Mozart's Schöpfung ist, nach Text und Musik; sodann um klar darzuthun, wie viel Geist und Berech-

nung in dieser Schöpfung liegt, ganz abgesehen von dem Genius, den man nicht zergliedern kann; und Drittens, weil wir Nichts, durchaus Nichts kennen, was, weder in den Werken des Verfassers, noch in denen eines andern Meisters, demselben gleichkommt.

Nach der wildesten aller Baß-Arien kommt die sentimentalste und melodischste Tenor-Arie: Constanze Dich wieder zu sehen, Andante aus ADur $^2/_4$. In einem seiner Briefe hat Mozart den Sinn dieser Arie erklärt, die er allen anderen in dieser Oper vorzog. Wir sind so ziemlich seiner Ansicht. Der durch kurze Einschiebsätze unterbrochene Vocalgesang drückt das Schlagen eines Herzens aus, das von Hoffnung und Zweifeln pocht: O wie ängstlich, o wie feurig schlägt mein liebevolles Herz. Für die Hoffnung das Majore, und das Minore für das Bangen. Belmonte fühlt sich gedrückt, eine schwere Dissonanz und ängstliche Figuren in Zweiunddreißigsteln verrathen, wie beklemmt er ist. Wenn er glaubt, einen Seufzer oder ein leichtes Geräusch zu hören, das er für die Schritte seiner Geliebten hält, so täuscht ihn das Orchester durch betrügerisches Geflüster und murmelt gleich dem Espenlaube. Viele, wenn gleich intelligente Musiker, und selbst Mozart, verstanden es nicht immer, den Fehler zu vermeiden, der darin besteht, vereinzelte Worte mit den Bildern, die sich daran knüpfen, wieder zu geben, wenn diese Worte und diese Bilder nicht wesentlich mit dem Hauptgedanken des Stückes zusammenhängen. Hier aber fanden sich glücklicherweise die malerischen Bilder mit dem psychologischen und musikalischen Thema

identificirt; die Einheit verlor Nichts dabei und der Ausdruck gewann dadurch. Mozart hat in dieser göttlichen Arie Tropfen für Tropfen das Entzücken destillirt, welches sein Herz am Vorabende des schönsten Tages seines Lebens erfüllte. Er erwartete; liegt darin nicht die ganze Leidenschaft der Liebe? Er verlangte Constanze von der ganzen Natur; und die Natur, die von undenklicher Zeit her den Liebenden nur ein Bild zurückwirft und ihnen nur einen Namen zustammelt, antwortete ihm, wie die Oboe dem Rufe des Tenors, mit: Constanze! Constanze! Wie innig mußte der Musiker lieben, der diese beiden Sätze des Recitativ's gemacht hat.

Ueber die erste Arie Constanzen's ist Nichts zu sagen: Ach ich liebte, wär so glücklich, außer daß sie eine italienische Bravour-Arie mit deutschen Worten nach der Art von 1782 ist. Die wenigen Tacte des Adagio sind von Mozart; das Uebrige ist von Mle. Cavaglieri.

Der erste Act endigt sehr angenehm mit einer komischen Scene. Belmonte und Pedrillo wollen, ich weiß nicht wo, in den Garten oder Palast des Pascha eindringen. Osmin stellt sich vor ihnen auf, um ihnen den Weg zu versperren. Daraus entsteht Zank und Streit, in einem trefflich dialogisirten kanonartigen Terzett von bewunderungswürdiger Composition. Dießmal hat aber unser Türke seine Kräfte überschätzt. Einer gegen zwei, das ist ihm entgangen. Mag sich Osmin noch so heiser schreien, die Stimmen der Tenore und ihre ihm an Geläufigkeit weit überlegenen Zungen bringen ihn aus der Fassung und betäuben ihn. Mag er

mit der Bastonnade drohen; man spottet über ihn und kommt ihm zuvor; Belmonte's kräftiger Arm wirft ihn während der Schluß-Cadenz auf zehn Schritte bei Seite. Victoria! die Festung, welche die lebenden Schätze des Pascha birgt, ist im Sturme genommen.

Blonde entwickelt den lyrischen Charakter, der ihren Arietten fehlt, in einem Duett im zweiten Acte, das sie mit Osmin zu singen hat. Wir lernen eine sehr schelmische Soubrette in ihr kennen, welche als Frau einmal den häuslichen Scepter an sich reißen wird. Osmin zeigt sich ihr gegenüber demüthig und unterwürfig, wie ein Bär gegen seinen Führer, oder wie ein junger Gatte von sechzig Jahren gegen seine liebenswürdige junge Frau, deren Großvater er seyn könnte. Die Grundzüge in diesem Duett sind ächt komisch, auch sind die Motive anmuthig, namentlich zu Anfang des Andante; aber das Verhältniß der Stimmen zu einander, die öfters drei Octaven von einander entfernt singen, klingt nicht immer sehr angenehm für das Ohr. Die eine brummt in den gewichtigen Tönen des Basses, die andere zwitschert auf der Quinte der Violine, wodurch gleichsam eine ungeheuere Leere in der Harmonie entsteht.

Nach der Bravour-Arie mußte Constanzen eine sentimentale Arie gegeben werden, um dadurch, nachdem sich die Primadonna gezeigt, auch die trauernde Geliebte hören zu lassen. Geschah es aus Mangel an Inspiration oder in Folge von Bequemlichkeit, genug Mozart bearbeitete diesen Text nicht nach völlig neuen Gedanken. Traurigkeit ward mir zum Loose, ist Nichts als die Paraphrase einer Arie

in Idomeneo: *Padre, Germani addio!* Dasselbe Tempo, Andante con moto, derselbe Rhythmus $^2/_4$, dieselbe Tonart, G Moll, dieselben synkopirten Sätze in der Vocalmusik, ähnliche Anordnung des Accompagnements; endlich derselbe Charakter von Zärtlichkeit und Melancholie, nur drücken sich diese in der Arie in der Entführung tiefer gefühlt und durch eine romantischere Färbung aus. Diese beiden Zeichnungen haben jede ihre Verdienste; die eine wie die andere lassen aber etwas zu wünschen übrig. Mozart scheint dieß selbst gefühlt zu haben, weil er in der Zauberflöte zum dritten Male auf seinen Gedanken zurückkam. Damals hatte aber der moralische Zustand des Componisten sich bedeutend geändert. Schon seit lange waren die Eindrücke einer bald träumerischen und sanften, bald finstern und qualvollen Melancholie in sein ganzes Wesen übergegangen; seine Seele hatte Geschmack an dieser Gewohnheit gefunden und so konnte er folglich dieses Sinnbild in seiner idealen Vollkommenheit verwirklichen: das Sinnbild nämlich eines Mädchens, das aus Liebesgram stirbt. Ach ich fühl's, es ist verschwunden (Cavatine der Pamina).

Kaum ist dieser elegische Erguß in klagenden Echo's im Orchester verklungen, als Selim kommt, um seine Erklärungen zu wiederholen, oder wie ich mich eigentlich ausdrücken sollte, der Odaliske, die ihn verschmäht, sein Ultimatum zu wissen zu thun. Arme Constanze! es handelt sich kurz und einfach um die Wahl zwischen wirklichem Dienste im Harem oder dem Tode. Neue Arbeit für die Sängerin und was für eine Arbeit! eine ultra-heroische Bravour-Arie: Mar-

tern aller Art, mögen meiner warten, mehr als 200 Tacte lang. Das Ritornell am Anfange zählt allein deren 60. Es ist dasselbe eine Art von Concertante für das Orchester. Was macht Kleopatra, die Schöne, während dieses ewig langen Ritornell's, fragen wir mit der Küchen-Primadonna des Capellmeisters von Paer. In der That, die Mittel der Cavaglieri waren außerordentlich. Sehr wenige Sängerinnen dürften im Stande seyn, diese fürchterliche Nummer so zu singen, wie sie geschrieben steht, welche übrigens ebensowohl hinsichtlich der Gedanken und der Ausarbeitung des Maestro, als der Schwierigkeiten in der Ausführung über der ersten Arie Constanzen's steht. Das Motiv ist voll Originalität und Feuer und die Declamation von ganz besonderer Kraft; der Gesang hat hie und da etwas Veraltetes, aber viele Passagen haben deßhalb doch eine glückliche Wendung und der Schluß, ein ungestümer Strom, muß alle Zuhörer außer sich bringen, wenn die Sängerin in einem Athem und mit der nöthigen Bravour, diese riesenhafte Roulade, die zweimal, und mit Begleitung des ganzen Orchesters vorkommt, zu überwinden vermag. Ein prächtiger Schluß.

Es gibt Musiknummern für die Bühne, deren Effect dergestalt von der Handlung abhängt, daß man sie nicht davon trennen kann, ohne sie zu vernichten. Dieser Art ist das Bacchus-Duett zwischen Osmin und Pedrillo, das man durchaus sehen muß, wenn man es recht verstehen will. Man muß diese Personen auf türkische Weise auf dem Boden kauernd sitzen sehen, den sauertöpfischen Osmin und den

verschlagenen Pedrillo, die nun Cameraden geworden waren; den Einen vorsichtig den Wohlgeruch des verbotenen Getränks einschlürfend, während er den Andern, der ihn aufmuntert seinem Beispiele zu folgen, mit Blicken anfleht, in denen sich mit einem Ueberreste von Zorn, Mißtrauen und Lüsternheit aussprechen; sodann in einem so ernsten Tone, als der Gegenstand es erfordert, sich fragt, ob Allah Zeuge seyn dürfe von dem, was man ihm vorschlägt, dann in langen Zügen in den für das Leeren der Flasche aufgesparten Pausen trinkt, und endlich, nachdem er gethan, was er nicht lassen konnte, in den fröhlichen Schluß-Vers mit einstimmt: Vivat Bacchus, Bacchus lebe, Bacchus war ein braver Mann, den eine Janitscharen-Musik begleitet. Gut gespielt und gut gesungen muß diese Scene die Stirne des ärgsten Misanthropen aufhellen; aber, wie ich sagte, der musikalische Effect ist von dem dramatischen unzertrennlich.

Wir kommen jetzt zu dem Hauptstücke der Oper, zu dem Quartett, welches den zweiten Act schließt und die Reihe dieser wundervollen Mozart'schen Ensemblestücke eröffnet, bei denen die Handlung vorwärts schreitet, in welchen die handelnden Personen ihre individuelle und genau unterschiedene Physiognomie beibehalten, in welchen sich die Charaktere zu gleicher Zeit unter dem Gesetze derselben Accorde abzeichnen, und die Musik, gewissermaßen die Macht der Poesie und der bildenden Künste in sich vereinigend, nämlich die Bewegung und die Gruppen, das Aufeinanderfolgen und das Zusammentreffen, und dadurch nach unserer Ansicht zur vollständigsten und wahrsten Form im lyrischen Drama insbeson-

dere und im Drama überhaupt wird. Der musikalische Chor hat uns, im Vergleich mit den stummen Figuranten der Tragödie, den Beweis geliefert, daß zuweilen in der Oper sich mehr Wahrheit vorfindet, als in dem gesprochenen Drama. Wir finden einen ganz andern, ebenso schlagenden Beweis in dem Quartett der Entführung. Gibt es etwas Kühleres und Widersinnigeres, das heißt etwas Unnatürlicheres in einer Komödie, als diese gedoppelten Handlungen, die gleichförmig in einem zwischen vier Personen ganz genau vertheilten Dialoge vorwärts schreiten, zwei Liebespaare zum Beispiel, Herren und Diener, die sich jedes unter sich streiten und wieder versöhnen, und welche die Pausen zu zählen scheinen, um die Antworten a tempo geben zu können. Je mehr der Autor gewöhnlich Geist in Scenen dieser Art zu bringen gesucht hat, um so mehr Widerwillen empfindet der Zuhörer. Unser Quartett beruht aber auf einer ähnlichen Situation und doch scheint es nicht, als ob es je bei den Liebhabern der Musik Ekel erregen sollte. Warum? weil Mozart vor Allem sich gehütet hat, in den Dialog eine die Illusion zerstörende Symmetrie zu bringen, welche der Dichter nicht vermeiden könnte. Bei ihm führt das aristokratische Paar seine Unterredung in schöner musikalischer Sprache, ohne sich um die Handlungen und Geberden des plebejischen Paares zu kümmern, welches sich ebenso wenig um die ihrer Gebieter kümmert, und den Handel so abmacht, wie es ihn versteht. In der Musik können Alle zugleich sprechen und zwar Jedes auf seine Rechnung, wie es bei dergleichen Veranlassungen in Wirklichkeit der Fall wäre.

Endlich übersehe man nicht, daß die Theilung der lyrischen Handlung, statt das Auditorium zu zerstreuen und seine Aufmerksamkeit doppelt in Anspruch zu nehmen, diese vielmehr durch den Zauber des Total-Effects stets zur Einheit zurückführt. Worin dieser vom Drama unabhängige und über diesem stehende Zauber liegt, brauche ich wohl nicht zu sagen. Es ist auffallend, daß, je mehr also die fictiven Verhältnisse, welche die Grundlage aller nachahmenden Künste sind, sich von dem positiv Realen entfernen, um so mehr erreichen sie das wahre Ideale; je größer die Täuschung, um so größer ist der Genuß. Doch kommen wir zu unserm Quartett zurück.

Weil die Situation eine Reihenfolge von dramatischen Phasen durchlief, die unter sich sehr verschieden sind, so mußte auch die Musik sich in mehrere Stücke theilen, die sich in Rhythmus, Tempo und Ton von einander unterscheiden, wodurch eine Art von kleinem Finale entsteht. Anfangs herrscht große Freude sich wieder zu sehen, welche sich in einem feuerigen und leidenschaftlichen Allegro kundgibt. Nachdem der erste Freudentaumel vorüber ist, steigen in den Männern betrübende Zweifel auf, die, in Betracht der Umstände, ziemlich natürlich sind. Constanze und Blonde, beide junge und hübsche Mädchen, seit lange Gefangene in der Türkei, sollten sie wohl dem türkischen Gesetze entgangen seyn? Der Herr bringt zuerst, wiewohl zitternd, einen so zarten Gegenstand zur Sprache: M a n s a g t, d o c h z ü r n e n i c h t; er zögert, seufzt, hält bei jedem Satze inne. Der Diener geht directer auf die Sache los. Hier fand der Com-

ponist Gelegenheit, diese Kunst der gemeinschaftlichen und doch contrastirenden Melodieen zu entwickeln, welche er in der Partitur des Don Juan auf's Höchste brachte. Pedrillo, Belmonte, und Blonde, Constanzen gegenüber, waren seine Versuchsarbeit in dieser Gattnng. Die beiden Liebhaber forschen zugleich derselben Sache nach, nur thut es Belmonte in anständigen Ausdrücken, während Pedrillo es in gemeinen Ausdrücken thut; eine Verschiedenheit der Sprache, welche dem Componisten die der Gefühle aufwog. Wie viel Reiz und Adel liegt nicht in der Melodie des ersten Tenors: Ich will, doch zürne nicht, und welche plumpe Trivialität in der Declamation der zweiten Stimme, mit ihren komischen Fragesätzen! Derselbe Contrast findet zwischen den Frauen statt. Constanze wird traurig; Blonde antwortet durch einen derben Schlag auf Pedrillo's Wange, und diese Rechtfertigung wird von beiden Theilen als genügend anerkannt. Die Frauen halten sich deßhalb für nicht weniger beleidigt; die Männer wünschen sich Glück über den Zorn ihrer Gebieterinnen, weil er ihnen deren Treue verbürgt. Sie glauben es wenigstens, die Armen. Dadurch entsteht ein doppeltes bei Seite Singen, in welchem sich die Stimmen in ADur, Andante $^6/_8$, vereinigen. Hinreißende Melodie, mit einer Färbung sentimentaler Gefallsucht und erzwungener Schelmerei, herrlich gewählte Accorde. Besiegt, und sehr zufrieden, es zu seyn, flehen die Tenore die Nachsicht ihrer Besieger, der Soprane an. Wie gewöhnlich lassen sich diese Damen ein wenig am Ohre ziehen, namentlich Blonde, die fortfährt sich in $^{12}/_8$ zu zanken, während die anderen in

$^{4}/_{4}$ singen, und die Prima-Donna nur zarte und melodische Vorwürfe, die Vorläufer einer allgemeinen Amnestie vorträgt. Die Verzeihung wird endlich den Schuldigen in feierlichen halben Noten kanonartig zu Theil; man gibt sich den Friedenskuß; ein lebendiges und feueriges Allegro schließt das Stück ebenso munter und in demselben Tone, in welchem es angefangen hat. Welch' ein Quartett! Ebenso erstaunenswürdig hinsichtlich seiner gelehrten Auffassung, sowohl in musikalischer wie psychologischer Beziehung, in allen seinen Theilen mit einer überlegenen Kenntniß der scenischen Effecte angelegt und verbunden, mit einer unnachahmlichen Anmuth und Natürlichkeit dialogisirt, sprühend von Geist, Munterkeit, dichterischem Feuer und Schelmerei. Es ist ein wahres Meisterstück des Musikers, und, um die Wahrheit zu sagen, auch des Dichters.

Der letzte Act ist der kürzeste, aber nicht der wenigst schöne unter den dreien. Beinahe alle Piecen, aus denen er besteht, sind auserlesene Nummern. Zuerst kommt die Arie Belmonte's: Ich baue ganz auf Deine Stärke, die weder in Melodie noch im Ausdrucke der im ersten Acte aus ADur nachsteht, und noch überdieß viel glänzender ist. In einigen Stunden wird Belmonte sich auf seinem Schiffe befinden, Constanze den Barbaren entführt haben, und für immer der Glücklichste unter den Sterblichen seyn. Auf das Bangen der Hoffnung und der Besorgnisse ist ein blindes Vertrauen und eine zu voreilige Freude über den Erfolg des Unternehmens gefolgt. Die Flöten, Clarinette, Fagotte führen in EsDur das triumphirende Thema aus, welches im

Gange eines Marsches auf der Abtheilung des Rhythmus vorwärts schreitet, der regelmäßig in Viertelnoten durch die Violinen angeschlagen wird. Wie viele Leidenschaft und Glück sprechen sich in diesem Gesange aus, von dem alle Sätze zur Seele dringen und in dem Ohre einen unauslöschlichen Eindruck zurücklassen. Alle Dissonanzen, alle declamatorischen Effecte, alle Moll-Accorde sind aus diesem Stücke ausgeschlossen. Nichts als die fließendste Melodie, die ihren Ueberfluß in's Orchester ergießt und ebenso dem Sänger Gelegenheit gibt, sich geltend zu machen, als sie zur Charakteristik der Darstellenden beiträgt. Es beweis't dieß, daß gut gewählte und an richtiger Stelle angebrachte Rouladen, ebensosehr zum Ausdrucke beitragen, als das Cantabile selbst. Mozart hat nichts Glänzenderes für den Tenor geschrieben, außer: *Il mio tesoro intanto*, die Perle aller alten und neuen Tenor-Arien.

Schon ist aber die Nacht weit vorgerückt, die Zeit drängt, und die zu entführenden Schönen erscheinen noch nicht. Um sie zu benachrichtigen, daß man da ist, ergreift Pedrillo seine Guitarre und singt eine alte Romanze, welche von einem jungen Mädchen erzählt, welches von den Ungläubigen gefangen gehalten, durch einen aus fernen Landen hergekommenen tapfern Ritter befreit wird. Mozart begriff vortrefflich, welchen ganz besondern Charakter für diese Romanze, sowohl die gefährliche Lage der Personen, als die halbmitternächtliche Stunde, und die etwas veraltete Form dieses Solo's erfordere. Er theilte den Vers in drei musikalische Sätze, welchen ein Ritornell vorangeht, das, wie

Wie abscheulich! Wem soll man den Vorzug geben, dem Osmin in der Wuth, oder dem Osmin, dem glücklichsten der Sterblichen, wie Belmonte es vor einem Augenblicke noch war? Ich für meinen Theil ziehe aber doch den ersten vor, das ist aber Geschmackssache. Der eine wie der andere sind ganz Mozart's Werk, welcher dem Librettomacher Stephani, den Text zu den beiden Arien, den beiden Duett's und dem Terzett angab. In Bretzner's Buche hatte Osmin nur das Lied im ersten Acte.

Belmonte und Constanze bereiten sich vor zu sterben. Diese Situation war schon so oft von den dramatischen Componisten behandelt worden, daß sie zu einer Art von Gemeinplatz der Opera seria geworden war. Mozart verjüngte sie aber, indem er ihr eine Färbung verlieh, welche sie wahrscheinlich nie zuvor unter der Feder irgend eines Musikers gehabt hatte. Zusammen zu sterben heißt für zwei tugendhafte, treu sich liebende Wesen so viel, als für ewig, in einer bessern Welt die Bande enger knüpfen, die sie auf dieser Welt aneinander ketten. Dieß ist der musikalische Sinn des Duett's. Man findet deßhalb weder ein klagendes Adagio, noch ein pathetisches Agitato, noch ein herzzerreißendes Geschrei, noch eine auffallende Anhäufung von verminderten Septimen-Accorden; weder Verzweiflung im Gesange, noch in der Instrumental-Begleitung, sondern einen himmlischen Gesang, einen Gesang von jenseits des Grabes, wenn man sich so ausdrücken darf, welcher der Seele jenes unaussprechliche Glück und die Ueberzeugung ihrer Unsterblichkeit einflößt. Mit dem Geliebten sterben ist seliges Ent-

zücken. Diesem Allegro geht aber ein Recitativ und ein Andante voran, in welchen die beiden Liebenden der menschlichen Schwäche ihr Recht angedeihen lassen. Belmonte klagt sich als Urheber des Todes von Constanzen an und Constanze, die sich endlich zu der ganzen lyrischen Höhe erhoben hat, deren ihre schöne Rolle fähig ist, macht sich denselben Vorwurf hinsichtlich Belmonte's; ein erhabener Dialog. Beider Muth, der einen Augenblick gewankt hat, stärkt sich auf's Neue; es gelingt ihnen, den Tod als das Mittel zu einer Verbindung für die Ewigkeit zu betrachten; ihre Stimmen vereinigen sich in eine Hymne der Tröstung und der Hoffnung, welche nach und nach den Zustand des Entzückens im Allegro vorbereitet. Selbst die am Wenigsten an das Vergießen von Thränen gewöhnten Zuhörer werden von der allgemeinen Rührung mit hingerissen.

Ueberall in der Welt ist im Grunde die Liebe sich gleich; überall hat sie nur ein und dasselbe Ziel vor sich. Was ihr aber einen so mannichfaltigen Charakter und so verschiedenartige Schattirungen verleiht, je nach der Sprache, die sie spricht und der Gegend, welche sie bewohnt, jene Ursache, durch die sie nothwendigerweise in alle Sphären der Kunst eindringt und sie beherrscht, das liegt lediglich in dem Wege, welchen die Phantasie durchläuft, ehe das Ziel erreicht wird. Hat die Liebe es einmal bis zum ehelichen Verhältnisse gebracht, so gleicht sie sich überall und wird von da an für Dramatisten, Romantiker und Theater-Compositeure unergibig, mit Ausnahme von außerordentlichen Fällen, die sie etwa in der Ruhe ihres Besitzes zu stören vermögen. Es gibt

einen Geschmack hätten. Ich spreche hier von der Musik im Zustande der Kunst, der bei ihnen sich nicht vorfindet. Gewiß würden weder Perser noch Türken sich in diesen Janitscharen-Chören erkennen; wir Europäer erkennen sie vollkommen darin, während an der Stelle dieser, für sie unverständlichen Musik, wirkliche türkische oder persische Melodieen, Nichts ausdrücken und Nichts malen würden, und zwar aus dem ganz einfachen Grunde, weil sie keinen ihnen eigenthümlichen musikalischen Sinn haben, und weil sie deßhalb auf die Zuhörer nur den Eindruck von National-Gesängen hervorbringen würden. Ich spreche hier aus Erfahrung. Es bedurfte der Kunst und zwar vieler Kunst, um die Barbarei in der Kunst, das Bild oder den Ausdruck der geistigen Barbarei zu versinnlichen; eine musikalische Analogie hervorzubringen, in welcher sich das Ganze der poetischen Farben abspiegelt, unter welchen die Männer des Orients unserer Phantasie erscheinen. Obschon im Wesentlichen ideal, so kann doch ein Gemälde dieser Art einige allgemeine, der Wirklichkeit entnommene Züge nicht entbehren, welche hier die Musik im Naturzustande ist. Aus diesem Grunde verflocht Mozart in seine Arbeit häufige und lang anhaltende Unisono's und einige der charakteristischsten Modulationen des primitiven Gesanges; das Minore und Majore wechseln unaufhörlich mit einer Art von wildem Jubel und einer der Melancholie verwandten Lustigkeit ab, wie man es im Orient trifft. Ungewöhnliche und fast barocke Sätze sind da und dort eingestreut, wie um das Ohr irre zu führen und die Phantasie weit aus der europäischen Sphäre wegzuziehen.

Dem Componisten ist dieß vollkommen gelungen. Eine glänzende Instrumentation trägt bedeutend zur Erhöhung des Effects dieser Chöre bei, welche in ihrer Art das sind, was die komische Rolle in der Oper in der ihrigen ist; bewunderungswürdig und einzig. Mit dem grandiosesten Charakter, mit der treffendsten Originalität, mit der höchsten Wahrheit von Analogie, verbinden sie den ungemeinen Reiz, welchen die Kunst den primitiven Melodieen zu verleihen vermag, indem sie sie in ihren Formen idealisirt, und ihrer natürlichen Armuth, durch die Hilfsquellen der Harmonie und durch den Glanz der Instrumentation aufhilft. Die russischen Lieder, welche die Ausländer mit ebenso viel Vergnügen hören, als die Eingeborenen, sey es am Piano oder auf der Bühne, oder durch einen Sänger-Chor aufgeführt, welcher die Musik erlernt hat, diese Lieder, sage ich, sind zugleich die ideale und wahre Musik, von der wir sprechen. In ihnen liegt die russische Nationalität, und nicht in dem barbarischen Geheul, welches man bei einem Feste auf irgend einem Dorfe hören kann*).

Die Ouverture zur Entführung trägt dasselbe asiatische Gepräge, wenn gleich fühlbar modificirt und gemildert. Ihre Beziehungen zu dem Stücke beschränken sich darauf, den Ort, wo die Handlung spielt, zu bezeichnen. Ein Andante,

---

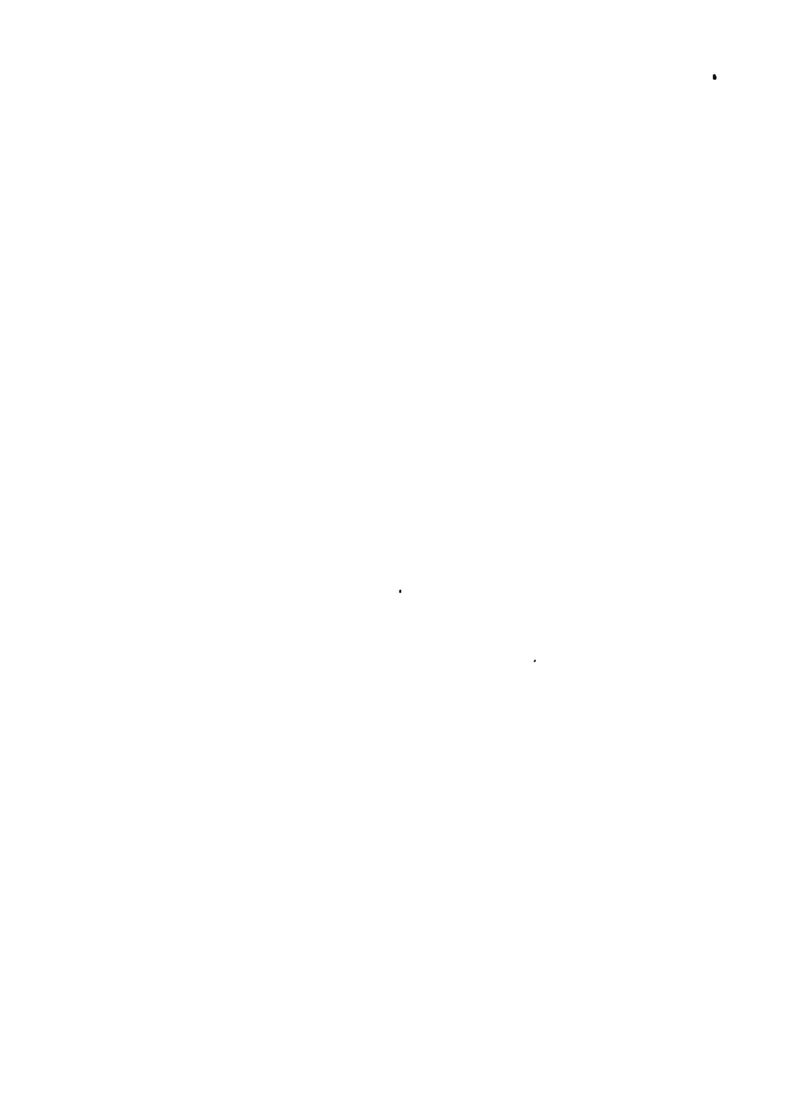
*) Mehr als eine melodische Wendung und mehr als eine Modulation in der Entführung, lassen mich vermuthen, daß Mozart den russischen Nationalgesang kannte. Er besuchte in Wien häufig das Haus eines Fürsten Galitzin, der ohne Zweifel ein großer Musikfreund und vielleicht selbst Musiker war. Dort hörte er wahrscheinlich russische Lieder.

welches sie nach unserer Ansicht entbehren könnte, schreibt sie in der Mitte und kommt in der ersten Cavatine Belmonte's in Dur wieder vor. Mozart fürchtete nicht, daß man bei'm Anhören seiner Ouverture einschlafe, gewiß nicht; sie scheint im Gegentheile dazu gemacht, selbst die Schläfer von Profession wach zu erhalten, welche gewöhnt sind, auf ihren Lehnstühlen in der Oper ihre Siesta zu halten. Die große Trommel, die Querpfeife, der Triangel, die Cymbeln, das ganze türkische Contingent, verstärken die doppelte Phalanx des Orchesters, das vollständig auf dem Kriegsfuße, mit Trompeten und Pauken an der Spitze, beisammen ist. Nur die Posaunen fehlen. Lustig und munter läuft und hüpft das Presto von einer Tonart zur andern, ohne je seine Thema's loszulassen, von denen einige wie Freudengeschrei erklingen, während andere, im Vorbeigehen, einige Seufzer der Wollust und Liebe ertönen lassen. Es ist ein großer Abstand zwischen der Ouverture zu der Entführung bis zu der zu Figaro, zu *Don Giovanni*, zu Titus und zu der Zauberflöte. Ganz gewiß; aber so, wie sie ist, bleibt ihr noch so viele Frische, ihr Gang ist so ungezwungen und so voll Geist und Feuer, sie hat eine so muntere und anspruchslose Weise, welche ihr so wohl ansteht, daß wir nicht wünschen, sie möchte mehr ihren jüngeren Schwestern gleichen. Wenn sie gelehrter wäre, so hätte sie einen Theil ihrer schlafvertreibenden Eigenschaft verloren, welche sie allen Classen von Dilettanten anempfiehlt.

Vielleicht habe ich in dieser Analyse die Vorliebe durchblicken lassen, welche ich von jeher für die Entführung

gehabt habe. Die Werke, an welche sich glückliche Jugend-erinnerungen knüpfen, behalten im reifern Alter immer ein gewisses Vorrecht. Dessenungeachtet war ich gegen diese unwillkürliche Partheilichkeit auf meiner Hut; hier, wie an anderen Orten habe ich mich bemüht, so viel wie möglich das besonders hervorzuheben, was aus individuellem Gründen mir persönlich gefällt, gegenüber von dem, was vermöge der allgemeinen Gesetze des Schönen und Wahren gefallen muß. Diese Unterscheidung ist von der höchsten Wichtigkeit, welche die meisten Liebhaber und Kritiker nicht machen. Sollte dieß denn unmöglich seyn? Ein Maler kann das Gesicht seiner Geliebten jedem andern Gesichte vorziehen, und dennoch anerkennen, daß es deren viel schönere gebe. Warum sollte einem Musiker in der Sphäre seiner Kunst eine analoge Unterscheidung versagt seyn? Dieß zugegeben, so glauben wir ohne alle Illusion ahnen zu dürfen, daß das Sujet der Entführung eines der best gewählten ist, die es im ganzen Repertoir der komischen Oper gibt, daß die Intrigue gut durchgeführt ist, die Charaktere gut gezeichnet sind, und daß das Ganze dem Componisten die glücklichste Mischung von sentimentalen und komischen Scenen bot. Was die Partitur betrifft, so ist sie, die Wahrheit zu sagen, nicht so vortheilhaft arrangirt, als sie es seyn könnte. Sie räumt dem Dialoge zu großen Spielraum ein. Die nachfolgenden Opern Mozart's sind viel reicher an Musik; einige sind sorgfältiger bearbeitet. Die Entführung scheint uns diese unbestreitbaren Vorzüge aufzuwiegen durch den Zauber ihrer Tenor-Arien, durch die Originalität und die Kraft der Baß-

Arien, durch eine Frische der Inspiration, eine Fülle von geistigem Schwung und komischer Kraft, welche man nicht in demselben Grade in irgend einer andern Oper unseres Heros trifft, mit Ausnahme der, in welcher alle Ausdrücke in der Musik auf die höchste Stufe ihrer Mächtigkeit erhoben sich finden. *Idomeneo* und Titus, Figaro und *Così fan tutte* stimmen in manchen Beziehungen überein. Don Juan entspricht der Totalität der lyrisch-dramatischen Kunst. Die Entführung, so wie auch die Zauberflöte wurden über eine specielle Form gegossen.



$^4/_4$ singen, und die Prima-Donna nur zarte und melodische Vorwürfe, die Vorläufer einer allgemeinen Amnestie vorträgt. Die Verzeihung wird endlich den Schuldigen in feierlichen halben Noten kanonartig zu Theil; man gibt sich den Friedenskuß; ein lebendiges und feueriges Allegro schließt das Stück ebenso munter und in demselben Tone, in welchem es angefangen hat. Welch' ein Quartett! Ebenso erstaunenswürdig hinsichtlich seiner gelehrten Auffassung, sowohl in musikalischer wie psychologischer Beziehung, in allen seinen Theilen mit einer überlegenen Kenntniß der scenischen Effecte angelegt und verbunden, mit einer unnachahmlichen Anmuth und Natürlichkeit dialogisirt, sprühend von Geist, Munterkeit, dichterischem Feuer und Schelmerei. Es ist ein wahres Meisterstück des Musikers, und, um die Wahrheit zu sagen, auch des Dichters.

Der letzte Act ist der kürzeste, aber nicht der wenigst schöne unter den dreien. Beinahe alle Piecen, aus denen er besteht, sind auserlesene Nummern. Zuerst kommt die Arie Belmonte's: Ich baue ganz auf Deine Stärke, die weder in Melodie noch im Ausdrucke der im ersten Acte aus ADur nachsteht, und noch überdieß viel glänzender ist. In einigen Stunden wird Belmonte sich auf seinem Schiffe befinden, Constanze den Barbaren entführt haben, und für immer der Glücklichste unter den Sterblichen seyn. Auf das Bangen der Hoffnung und der Besorgnisse ist ein blindes Vertrauen und eine zu voreilige Freude über den Erfolg des Unternehmens gefolgt. Die Flöten, Clarinette, Fagotte führen in EsDur das triumphirende Thema aus, welches im

Gange eines Marsches auf der Abtheilung des Rhythmus vorwärts schreitet, der regelmäßig in Viertelnoten durch die Violinen angeschlagen wird. Wie viele Leidenschaft und Glück sprechen sich in diesem Gesange aus, von dem alle Sätze zur Seele dringen und in dem Ohre einen unauslöschlichen Eindruck zurücklassen. Alle Dissonanzen, alle declamatorischen Effecte, alle Moll-Accorde sind aus diesem Stücke ausgeschlossen. Nichts als die fließendste Melodie, die ihren Ueberfluß in's Orchester ergießt und ebenso dem Sänger Gelegenheit gibt, sich geltend zu machen, als sie zur Charakteristik der Darstellenden beiträgt. Es beweis't dieß, daß gut gewählte und an richtiger Stelle angebrachte Rouladen, ebensosehr zum Ausdrucke beitragen, als das Cantabile selbst. Mozart hat nichts Glänzenderes für den Tenor geschrieben, außer: *Il mio tesoro intanto*, die Perle aller alten und neuen Tenor-Arien.

Schon ist aber die Nacht weit vorgerückt, die Zeit drängt, und die zu entführenden Schönen erscheinen noch nicht. Um sie zu benachrichtigen, daß man da ist, ergreift Pedrillo seine Guitarre und singt eine alte Romanze, welche von einem jungen Mädchen erzählt, welches von den Ungläubigen gefangen gehalten, durch einen aus fernen Landen hergekommenen tapfern Ritter befreit wird. Mozart begriff vortrefflich, welchen ganz besondern Charakter für diese Romanze, sowohl die gefährliche Lage der Personen, als die halbmitternächtliche Stunde, und die etwas veraltete Form dieses Solo's erfordere. Er theilte den Vers in drei musikalische Sätze, welchen ein Ritornell vorangeht, das, wie

das übrige Accompagnement *pizzicato* gespielt wird, welches die Guitarre nachahmen soll. Das Ritornell fängt in H Moll an und geht dann in D über; der erste Satz wird aus demselben Tone D gesungen und endigt mit der Quinte A; der zweite ist eine buchstäbliche Wiederholung des ersten, aber in C Dur, und schließt mit der Quinte G; der dritte springt durch eine Art von ganz unvorhergesehenen inganno in Gis Moll über, eine Tonica, die sich bald in die Dominante verwandelt, und die anfängliche Tonart wieder bringt, indem sie sich dem Ritornell anschließt. Dieser sonderbare Bau nach Rhythmus und Modulation beraubt das Stück seiner Schluß-Cadenz, und läßt die Tonart durchaus unbestimmt und schwimmend. Man fühlt sich unwillkürlich in jene Zeiten der alten Legenden und Balladen zurückversetzt, von denen man hier eine jener damals gebräuchlichen Melodieen zu hören glaubt. Allein diese Erinnerung an eine längst dahin gegangene und nebelhafte Vergangenheit, dieses Echo aus den Kreuzzügen, verhindert nicht, daß die Romanze nicht mit derselben analogen Treue auf den gegenwärtigen Augenblick passe. Ihre Accorde verlieren sich in einander, wie die Gegenstände mitten in der Finsterniß; ihre Melodie fordert zu geheimnißvollem Stillschweigen auf; ihr Rhythmus verräth die Beklemmung dessen, der singt und derer, die zuhören. Vortrefflich! man kann es nicht besser machen.

Osmin, der auf ganz merkwürdig schnelle Weise wieder nüchtern geworden ist, hat mit Luchsaugen die Bewegungen der beiden Verbündeten bewacht. Er braucht nur zu winken, so werden sie ergriffen und strangulirt; die türkische

Justiz ist expedit. Dieß ist der Augenblick für unsern Mann, oder nie, zu singen: Ha! wie will ich triumphiren, wenn sie Euch zum Richtplatz führen, und die Gurgeln schnüren zu. Das ist der unwiderstehliche Schrei des Herzens, die Natur in ihrer wahren Gestalt. Alle Episoden dieser Arie schließen mit dem liebenswürdigen Thema: Ha! wie will ich triumphiren; es kommt immer wieder und stets in Begleitung des Flauto piccolo zum Vorschein, das es in der dreigestrichenen Octave bläs't. Ist Osmin nicht ganz mit seinem Thema beschäftigt? In der Freude seines Herzens überläßt er sich den muthwilligsten Einfällen; Sprünge in Octaven, Rouladen, er schlägt seine tieffsten Töne an, und die Allgewalt seines tiefen D beherrscht acht Tacte lang das Spiel des Orchesters mit der Gewalt eines großen Baß-Fagott *). Wie zufrieden, wie behaglich er sich fühlt; wie schwelgt er im Vorgenüsse des Festes, das sich für die Geier und für ihn vorbereitet. Ha! wie will ich triumphiren, ruft er noch einmal aus, und das Thema, das den Anfang bildete und die Luft erfüllt hat, dient ihm ebenfalls zum Schlußsatze. Nie zuvor hat man einen ähnlichen Schlußsatz, eine so schreckliche Onomatopöie gehört, in welcher das Wort schnüren auf eine Art sich wiederholt, um so sehr als möglich den Vollzug des Erdrosselns nachzuahmen: schnüren, schnüren zu, schnüren, schnüren, schnüren, schnüren, u. s. w. u. s. w.

---

*) Daraus kann man abnehmen, wie Fischer's Stimme beschaffen war.

Wie abscheulich! Wem soll man den Vorzug geben, dem Osmin in der Wuth, oder dem Osmin, dem glücklichsten der Sterblichen, wie Belmonte es vor einem Augenblicke noch war? Ich für meinen Theil ziehe aber doch den ersten vor, das ist aber Geschmackssache. Der eine wie der andere sind ganz Mozart's Werk, welcher dem Librettomacher Stephani, den Text zu den beiden Arien, den beiden Duett's und dem Terzett angab. In Bretzner's Buche hatte Osmin nur das Lied im ersten Acte.

Belmonte und Constanze bereiten sich vor zu sterben. Diese Situation war schon so oft von den dramatischen Componisten behandelt worden, daß sie zu einer Art von Gemeinplatz der Opera seria geworden war. Mozart verjüngte sie aber, indem er ihr eine Färbung verlieh, welche sie wahrscheinlich nie zuvor unter der Feder irgend eines Musikers gehabt hatte. Zusammen zu sterben heißt für zwei tugendhafte, treu sich liebende Wesen so viel, als für ewig, in einer bessern Welt die Bande enger knüpfen, die sie auf dieser Welt aneinander ketten. Dieß ist der musikalische Sinn des Duett's. Man findet deßhalb weder ein klagendes Adagio, noch ein pathetisches Agitato, noch ein herzzerreißendes Geschrei, noch eine auffallende Anhäufung von verminderten Septimen-Accorden; weder Verzweiflung im Gesange, noch in der Instrumental-Begleitung, sondern einen himmlischen Gesang, einen Gesang von jenseits des Grabes, wenn man sich so ausdrücken darf, welcher der Seele jenes unaussprechliche Glück und die Ueberzeugung ihrer Unsterblichkeit einflößt. Mit dem Geliebten sterben ist seliges Ent-

zücken. Diesem Allegro geht aber ein Recitativ und ein Andante voran, in welchen die beiden Liebenden der menschlichen Schwäche ihr Recht angedeihen lassen. Belmonte klagt sich als Urheber des Todes von Constanzen an und Constanze, die sich endlich zu der ganzen lyrischen Höhe erhoben hat, deren ihre schöne Rolle fähig ist, macht sich denselben Vorwurf hinsichtlich Belmonte's; ein erhabener Dialog. Beider Muth, der einen Augenblick gewankt hat, stärkt sich auf's Neue; es gelingt ihnen, den Tod als das Mittel zu einer Verbindung für die Ewigkeit zu betrachten; ihre Stimmen vereinigen sich in eine Hymne der Tröstung und der Hoffnung, welche nach und nach den Zustand des Entzückens im Allegro vorbereitet. Selbst die am Wenigsten an das Vergießen von Thränen gewöhnten Zuhörer werden von der allgemeinen Rührung mit hingerissen.

Ueberall in der Welt ist im Grunde die Liebe sich gleich; überall hat sie nur ein und dasselbe Ziel vor sich. Was ihr aber einen so mannichfaltigen Charakter und so verschiedenartige Schattirungen verleiht, je nach der Sprache, die sie spricht und der Gegend, welche sie bewohnt, jene Ursache, durch die sie nothwendigerweise in alle Sphären der Kunst eindringt und sie beherrscht, das liegt lediglich in dem Wege, welchen die Phantasie durchläuft, ehe das Ziel erreicht wird. Hat die Liebe es einmal bis zum ehelichen Verhältnisse gebracht, so gleicht sie sich überall und wird von da an für Dramatisten, Romantiker und Theater-Compositeure unergibig, mit Ausnahme von außerordentlichen Fällen, die sie etwa in der Ruhe ihres Besitzes zu stören vermögen. Es gibt

einen Geschmack hätten. Ich spreche hier von der Musik im Zustande der Kunst, der bei ihnen sich nicht vorfindet. Gewiß würden weder Perser noch Türken sich in diesen Janitscharen-Chören erkennen; wir Europäer erkennen sie vollkommen darin, während an der Stelle dieser, für sie unverständlichen Musik, wirkliche türkische oder persische Melodieen, Nichts ausdrücken und Nichts malen würden, und zwar aus dem ganz einfachen Grunde, weil sie keinen ihnen eigenthümlichen musikalischen Sinn haben, und weil sie deßhalb auf die Zuhörer nur den Eindruck von National-Gesängen hervorbringen würden. Ich spreche hier aus Erfahrung. Es bedurfte der Kunst und zwar vieler Kunst, um die Barbarei in der Kunst, das Bild oder den Ausdruck der geistigen Barbarei zu versinnlichen; eine musikalische Analogie hervorzubringen, in welcher sich das Ganze der poetischen Farben abspiegelt, unter welchen die Männer des Orients unserer Phantasie erscheinen. Obschon im Wesentlichen ideal, so kann doch ein Gemälde dieser Art einige allgemeine, der Wirklichkeit entnommene Züge nicht entbehren, welche hier die Musik im Naturzustande ist. Aus diesem Grunde verflocht M o z a r t in seine Arbeit häufige und lang anhaltende Unisono's und einige der charakteristischsten Modulationen des primitiven Gesanges; das Minore und Majore wechseln unaufhörlich mit einer Art von wildem Jubel und einer der Melancholie verwandten Lustigkeit ab, wie man es im Orient trifft. Ungewöhnliche und fast barocke Sätze sind da und dort eingestreut, wie um das Ohr irre zu führen und die Phantasie weit aus der europäischen Sphäre wegzuziehen.

Dem Componisten ist dieß vollkommen gelungen. Eine glänzende Instrumentation trägt bedeutend zur Erhöhung des Effects dieser Chöre bei, welche in ihrer Art das sind, was die komische Rolle in der Oper in der ihrigen ist; bewunderungswürdig und einzig. Mit dem grandiosesten Character, mit der treffendsten Originalität, mit der höchsten Wahrheit von Analogie, verbinden sie den ungemeinen Reiz, welchen die Kunst den primitiven Melodieen zu verleihen vermag, indem sie sie in ihren Formen idealisirt, und ihrer natürlichen Armuth, durch die Hilfsquellen der Harmonie und durch den Glanz der Instrumentation aufhilft. Die russischen Lieder, welche die Ausländer mit ebenso viel Vergnügen hören, als die Eingeborenen, sey es am Piano oder auf der Bühne, oder durch einen Sänger-Chor aufgeführt, welcher die Musik erlernt hat, diese Lieder, sage ich, sind zugleich die ideale und wahre Musik, von der wir sprechen. In ihnen liegt die russische Nationalität, und nicht in dem barbarischen Geheul, welches man bei einem Feste auf irgend einem Dorfe hören kann*).

Die Ouverture zur Entführung trägt dasselbe asiatische Gepräge, wenn gleich fühlbar modificirt und gemildert. Ihre Beziehungen zu dem Stücke beschränken sich darauf, den Ort, wo die Handlung spielt, zu bezeichnen. Ein Andante,

---

*) Mehr als eine melodische Wendung und mehr als eine Modulation in der Entführung, lassen mich vermuthen, daß Mozart den russischen Nationalgesang kannte. Er besuchte in Wien häufig das Haus eines Fürsten Galitzin, der ohne Zweifel ein großer Musikfreund und vielleicht selbst Musiker war. Dort hörte er wahrscheinlich russische Lieder.

welches sie nach unserer Ansicht entbehren könnte, schreibt sie in der Mitte und kommt in der ersten Cavatine Belmonte's in Dur wieder vor. Mozart fürchtete nicht, daß man bei'm Anhören seiner Ouverture einschlafe, gewiß nicht; sie scheint im Gegentheile dazu gemacht, selbst die Schläfer von Profession wach zu erhalten, welche gewöhnt sind, auf ihren Lehnstühlen in der Oper ihre Siesta zu halten. Die große Trommel, die Querpfeife, der Triangel, die Cymbeln, das ganze türkische Contingent, verstärken die doppelte Phalanx des Orchesters, das vollständig auf dem Kriegsfuße, mit Trompeten und Pauken an der Spitze, beisammen ist. Nur die Posaunen fehlen. Lustig und munter läuft und hüpft das Presto von einer Tonart zur andern, ohne je seine Thema's loszulassen, von denen einige wie Freudengeschrei erklingen, während andere, im Vorbeigehen, einige Seufzer der Wollust und Liebe ertönen lassen. Es ist ein großer Abstand zwischen der Ouverture zu der Entführung bis zu der zu Figaro, zu *Don Giovanni*, zu Titus und zu der Zauberflöte. Ganz gewiß; aber so, wie sie ist, bleibt ihr noch so viele Frische, ihr Gang ist so ungezwungen und so voll Geist und Feuer, sie hat eine so muntere und anspruchslose Weise, welche ihr so wohl ansteht, daß wir nicht wünschen, sie möchte mehr ihren jüngeren Schwestern gleichen. Wenn sie gelehrter wäre, so hätte sie einen Theil ihrer schlafvertreibenden Eigenschaft verloren, welche sie allen Classen von Dilettanten anempfiehlt.

Vielleicht habe ich in dieser Analyse die Vorliebe durchblicken lassen, welche ich von jeher für die Entführung

